Leigh Hunts Kritik der Entwicklung der englischen Literatur bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde an der Hohen Philosophischen Fakultät

der Kaiser-Wilhelms-Universität zu Strassburg i. Els.

vorgelegt von

Otto Moebus

aus Siefersheim (Rheinhessen).

Strassburg i. E.
Druckerei der Strassburger Neuesten Nachrichten A.-G.
1916.

Maja Buttler

in dankbarer Erinnerung

zugeeignet.

Leigh Hunts Kritik der Entwicklung der englischen Literatur bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde an der Hohen Philosophischen Fakultät

der Kaiser-Wilhelms-Universität zu Strassburg i. Els.

vorgelegt von

Otto Moebus

aus Siefersheim (Rheinhessen).

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Strassburg i. E.
Druckerei der Strassburger Neuesten Nachrichten A.-G.
1916.

Referent: Prof. Dr. Koeppel.

Korreferent: Prof. Dr. Schultz-Gora.

Bibliographie.

Zitiert wird in der Regel nach der ersten Auflage, Abweichungen s. unter Abkürzungen).

I. Texte.

Hunt, James Henry Leigh: Juvenilia; or, a Collection of Poems. London 1801.

Contributions to ‚The News' (Theatrical Criticisms). L. 1805.

Classic Tales, serious and lively, with critical essays etc. (5 vols). L. 1806/7.

Critical Essays on the Performers of the London Theatres. L. 1807.

The Examiner, a Sunday Paper . . . L. 1808/36.

An Attempt to show the Folly and Danger of Methodism. L. 1809.

The Reflector. Essays on Literature and Politics (2 vols). L. 1810/12.

The Feast of the Poets. L. 1814, ²1815.

The Descent of Liberty, a Mask. L. 1815

The Story of Rimini. L. 1816, ³1819.

The Round Table. Essays on Literature etc. by W. Hazlitt & Leigh Hunt (2 vols) Edinb. 1817; zuerst veröffentlicht im Examiner 1815/7.

Foliage, or Poems original and translated. L. 1818.

Hero and Leander and Bacchus and Ariadne. L. 1819.

Poetical Works (3 vols). L. 1819.

The Indicator (2 vols). L. 1819/21.

Amyntas, or a Tale of the Woods from the Italian of Tasso. L. 1820.

The Months. L. 1821. Ein zweiter Abdruck mit Erweiterungen des ‚Literary Pocket Book for 1819', 1820.

Hunt, James Henry Leigh: The Liberal, Verse and Prose from the South (2 vols). L. 1822/3.

The Literary Examiner. L. 1823.

Ultra-Crepidarius, a Satire on William Gifford. L. 1823.

Bacchus in Tuscany, a Poem from the Italian of Redi, with notes etc. L. 1823.

‚The Family Journal' in ‚The New Monthly Magazine' von 1825, 1835, 1836.

The Rebellion of the Beasts. L. 1825.

Yu Chiao Li, translated into English . . . (with Ms. Notes by L. Hunt). L. 1827.

Lord Byron and some of his Contemporaries. L. 1828, [2]1828 (2 vols), Paris [3]1828 (3 vols); z. T. in seine Autobiographie aufgenommen.

The Companion. L. 1828.

The Chat of the Week. L. 1830.

5 Essays in The Magazine and Review of Literature, Science and the Arts. Jan.—May 1838.

The Tatler, a Daily Journal of Literature and the Stage (4 vols). L. 1830/2; A New Series 1832.

Christianism; or Belief and Unbelief Reconciled. L 1832; entstanden zwischen 1822—25, erweitert 1853 zu ‚Religion of the Heart' (s. dort).

Sir Ralph Esher, or Memoirs of a Gentleman . . . ed. by L. Hunt (3 vols). L. 1832, [2]1836, [3]1850. Einleitung zu P. B. Shelleys ‚Mask of Anarchy'. L. 1832.

Poetical Works. L. 1832.

‚Wishing Cap Papers', a new series in ‚Tait's Edinb. Magazine. Jan.—Sept. 1833. Die erste Serie ist im Examiner erschienen.

‚The True Sun' Daily Review [of books!]. L. 1833.

Essays in ‚The Magazine of the Beau Monde'. L. 1833.

The Indicator and the Companion (2 vols). L. 1834.

Leigh Hunt's London Journal (2 vols). L. 1834/5.

Captain Sword and Captain Pen, a poem. L. [1,2]1835, [3]1849.

‚Monthly Repository of Theology and General Literature. Enlarged Series ed. Leigh Hunt. L. July 1837—March 1838.

‚Lady Montague' in ‚The Westminster Review' . . . April 1837.

5 Artikel in ‚The Monthly Chronicle. L. 1838/41.

Hunt, James Henry Leigh: A Legend of Florence, a play. L. 1840, ²1867.

Einleitung zu Sheridan's Dramatic Works . . . L. 1840.

Einleitung zu The Old Dramatists [Wycherley, Congreve, Vanbrugh, Farquhar] . . . L. 1840, ²1871.

The Seer, or Commonplaces Refreshed. L. 1840/1.

Poems of Geoffrey Chaucer Modernised (by Horn, L. Hunt & Others). L. 1841.

Essays in ‚The Edinburgh Review'. 1841, 1842, 1844.

The Palfrey, a Love Story of Old Times. L. 1842.

One Hundred Romances of Real Life, selected and annotated by L. H. L. 1843, ²1888.

Poetical Works. L. 1844.

Imagination and Fancy. L. 1844, ²1845, ³1846.

‚A Jar of Honey from Mount Hybla' in ‚Ainsworth's Mag.' Jan.—Dez. 1844, in Buchform 1848.

The Lazy Corner, or Bed versus Business. L. 1845.

Einleitung zu Thornton Hunts ‚Foster Brother, a novel'. L. 1845.

Ms. Notes in ‚The Works of Michael de Montaigne. L. 1845.

Poems in ‚Ainsworth's Magazine'. 1845.

Poems in ‚The New Monthly Magazine and Humorist'. 1845, 1850.

Stories from the Italian Poets (2 vols). L. 1846.

Wit and Humour. L. 1846, ²1848.

Table Talk in ‚The Atlas', March—June 1847; (Fortsetzung einer Serie im ‚Examiner').

Men, Wornen, and Books (2 vols). L. 1847; z. T. schon 1823 in Maiano entstanden.

The Town, its Memorable Characters and Events. L. 1848, ²1859.

A Book for a Corner (2 vols). L. 1849.

Readings for Railways. L. 1849, ²1849.

Autobiography (3 vols). L. 1850, (1 vol) ²1860, (2 vols) ³1875, ⁴1913 (ed Ingpen).

Leigh Hunt's Journal. L. 1850/1.

Table Talk. L. 1851, ²1858.

Religion of the Heart. L. 1853; eine Kopie dieses Werkes mit Ms. Notes von L. H. mit dem Titel: ‚Cardinomia; or the Religion of the Heart' befindet sich im Brit. Mus.

Artikel in ‚The Musical Times and Singing Class Circular. 1853, 1854.

Hunt, James Henry Leigh: Stories in Verse. L. 1855.
The Old Court Suburb (2 vols). L. [1,2]1855, [3]1860.
Beaumont and Fletcher ed. with Notes by L. H. in Bohn's Standard Library. L. 1855.
Poetical Works (2 vols). Boston 1857, [2]1866.
Contributions to ‚Fraser's Magazine'. 1858, 1859, 1860.
‚The Occasional', 16 Essays in ‚The Spektator' (15. 1.—28. 8) 1859.
Poetical Works. L. 1860.
A Saunter through the West End. L. 1861 (entstand. 1846/7)
Correspondence (2 vols). L. 1862.
‚Essay on the Sonnet' in ‚The Book of the Sonnet' ed. L H. & S. A. Lee. (2 vols). Boston 1867.
Memoir zu ‚The Poetical Works of P. B. Shelley'. L. 1871.
The Wishing Cap Papers. Boston 1873.
Poetical Works (in Moxon's Popular Poets 1879 ff.). L. 1883.
Essays, ed. Arthur Symons (Camelot Series). L. 1887.
Poetical Works of L. H and Th. Hood, selected by Ponting L. 1889.
Leigh Hunt as Poet and Essayist. A Selection by Charles Kent. L. 1889.
Essays and Poems, ed. R. B. Johnson (2 vols). L. 1891.
Selection in ‚The Poets and the Poetry of the Century', ed A. H. Miles, Bd. 1. L. 1891, [2]1896.
Tales of L. H., ed. W. Knight. L. 1891.
Dramatic Essays, ed. Archer and Lowe. L. 1894.
Critical Essay to ‚Vanbrugh's Plays' (Mermaid Series). L. 1896.
Recollections of Christ Hospital, ed. R. B. Johnson. L. 1896.
Selection in J. P. Briscoe: ‚The Bibelots' Series etc. L. 1899 ff.
Selection in Edward A. Arnold: ‚The Arnold Prose Books'. L. 1905 ff. Bd. 14.
Essays, ed. H. Bennett. L. 1907.
Selection in ‚English Literature for Schools (ed. Lobban 1908 ff.). L. 1909.
Selection in Edward Storer: ‚Leigh Hunt' (‚The Regent Library'). L. 1911.

* * *

II. Verschiedene Werke:

Bleibtreu, Karl: Geschichte der englischen Literatur im 19. Jahrh. Leipzig 1888.

Carlyle, Thomas: Letters 1826—1835, ed. C. E. Norton (2 vols). L. 1888.

Clarke, Charles & Mary Cowden: Recollections of Writers. L. 1878.

Cross, Launcelot: Characteristics of Leigh Hunt. L. 1878.

Dowden, Edward: The Life of P. B. Shelley (2 vols). L. 1886.

Jreland, Alexander: List of the Writings of W. Hazlitt and Leigh Hunt. L. & Manchester 1868.

Johnson, R. B.: Leigh Hunt. L. 1896

Kent, Charles: Life of Leigh Hunt. L. 1891.

Macaulay, Th B.: Critical and Historical Essays, contributed to the Edinb. Rev (5 vols). Lpz. 1850, Bd. 3.

Miller, Barnette: Leigh Hunt's Relations with Byron, Shelley and Keats. N York 1910.

Monkhouse, W. C.: Life of Leigh Hunt (Great Writers Series), L. 1893.

Moorman: W. Browne: His Britannia's Pastorals and the Pastoral Poetry of the Elizabethan Age. Diss. Strassburg 1896.

Oliphant, Mrs: The Literary History of England in the End of the 18th and the Beginning of the 19th Century (3 vols). L. 1882.

Punchard, C. D.: Helps to the Study of Leigh Hunt's Essays. L. 1899.

Saintsbury, George: Essays in English Literature 1780—1860. L. 1891, ²1895.

A History of 19th Century Literature. L. 1896.

History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day (3 vols). Bd. 3, L. 1904.

Schirmer, Walter J.: Beziehungen zwischen Byron und Leigh Hunt. Freiburg. Diss. 1912.

Abkürzungen.

Amyntas	= Amyntas, or a Tale of the Woods from the Italian of Tasso. L. 1820.
Autob.	= Autobiography ²1860.
Bacchus	= Bacchus in Tuscany, a Poem from the Italian of Redi, with notes etc. L. 1823.
Clarke	= Clarke, Charles & Mary Cowden: Recollections of Writers. L. 1878.
Classic Tales	= Classic Tales, serious and lively, with critical essays etc. (5 vols). L. 1806/7.
Companion	= The Companion. L. 1828.
Correspond.	= Correspondence of Leigh Hunt (2 vols). L. 1862.
Descent	= The Descent of Liberty, a Mask. L. 1815.
Dram. Essays	= Dramatic Essays of Leigh Hunt, ed. Archer and Lowe. L. 1894.
Examiner	= The Examiner, a Sunday Paper . . . L. 1808/36.
Imag. & F.	= Imagnation and Fancy. L. ³1846.
Indicator	= The Indicator (2 vols). L. 1819/21.
Jar of Honey	= A Jar of Honey from Mount Hybla. L. 1848.
Johnson	= Essays and Poems of Leigh Hunt, ed. R. B. Johnson (2 vols). L. 1891.
Kent	= Leigh Hunt as Poet and Essayist. A Selection by Charles Kent. L. 1889.
Liberal	= The Liberal, Verse and Prose from the South (2 vols). L. 1822/3.
Lit. Examiner	= The Literary Examiner. L. 1823.
Lond. Journal	= Leigh Hunt's London Journal (2 vols). L. 1834/5.
Monthly Repos.	= The Monthly Repository of Theology and General Literature.

Old Dramat.	= Einleitung zu The Old Dramastists [Wycherley, Congreve, Vanbrugh, Farquhar] . . . L. 1871.
P. W.	= Poetical Works of Leigh Hunt. [^{1}1819, ^{2}1832].
Reflector	= The Reflector. Essays on Literature and Politics (2 vols). L. 1810/2.
Rimini	= The Story of Rimini. L. ^{3}1819.
Saunter	= A Saunter through the West End. L. 1861.
Sonnet	= ‚Essay on the Sonnet' in The Book of the Sonnet, ed. Leigh Hunt & S. A. Lee (2 vols). Boston 1867.
Stories fr. Ital. P.	= Stories from the Italian Poets (2 vols). L. 1846.
Tatler	= The Tatler, a Daily Journal of Literature and the Stage. L. 1830/2.
Town	= The Town, its Memorable Characters and Events. L. 1848.
True Sun	= ‚The True Sun' Daily Review [of books]. L. 1833.
Wit & H.	= Wit and Humour. L. ^{2}1848.

Inhaltsangabe.

	Seite
Addisson	122
Aikin	166
Akenside	139
Arbuthnot	111
Bacon	47
Barrow	92
Beaumont & Fletcher	53
Behn	94
Bickerstaff	167
Blackmore	93
Blount	167
Bolingbroke	112
Bramstone	112
Brome, Alexander	53
Brome, Richard	53
Brooke	160
Browne, Will.	75
Buncle	166
Bunyan	82
Burke	155
Burney	158
Burns	163
Butler	80
Carew	76
Chapman	60
Chaucer	4
Churchill	168
Centlivre	110
Cibber	111
Collier	110
Colman d. Ä.	141
Colman d. J.	143
Congreve	101
Cotton	97
Cowley	79
Crabbe	165
Crashaw	78
Cumberland	135
Daniel	47
Darwin, Erasmus	164
Davenant	83
Defoe	113
Decker	59
Donne	76
Drayton	47
Drummond	77
Dryden	89
Essex, Earl of	13
Etheredge	98
Fairfax	63
Farquhar	106
Fielding	123
Foote	140
Ford	60
Gay	136
Gibbon	165
Goldsmith	125
Gower	11
Gray	138
Greene	24
Harrington	64
Hawkesworth	145

	Seite
Heron	155
Heywood, Th.	62
Hobbes	19
Hoole	65
Howard	12
Hume	165
Hurd	168
Inchbald	150
Johnson	151
Jonson, Ben	47
Jortin	150
Locke	93
Loft	155
Lovelace	78
Mackenzie	155
Macpherson	162
Marlowe	23
Marvel	73
Massinger	59
Mavor	155
Middleton	59
Milton	66
Montague, Lady	112
Moore, Edw.	140
Morton	147
Murphy	146
O'Keefe	145
Otway	95
Parnell	136
Peele	24
Pepys	96
Percy	162
Philips, Ambrose	135
Philips, John	135
Pomfret	136
Pope	116
Prior	136
Radcliffe, Mrs.	158
Raleigh	22
Ramsay	159
Randolph	85
Rawleigh	22
Richardson	123
Rose	66
Rowe	94
Sackville	13
Shadwell	98
Shaftesbury	112
Shakespeare	25
Shenstone	137
Sheridan	147
Shirley	62
Sidney	13
Smart	168
Smollett	124
Spenser	14
Steele	120
Sterne	133
Suckling	86
Surrey	12
Swift	113
Temple, Sir. W.	75
Thomson	139
Thornton	141
Vanbrugh	104
Waller	78
Walpole	158
Walton	96
Warner	22
Warton	154
Webster	59
Whitney	97
Wiffen	66
Wolcot	162
Wyatt	12
Wycherley	98
Yalden	136
Young	140

Druckfehlerberichtigung.

Es muss heissen auf:

Seite	60,	in der	15.	Zeile	von oben: Chaucer statt Chancer.
„	81,	„ „	10.	„	„ „ bed statt hed.
„	92,	„ „	4.	„	„ „ Chaucer statt Chancer.
„	140,	„ „	13.	„	„ „ Young statt Joung.

Einleitung.

Der Umstand, dass Dr. Johnson in seinem Hauptwerk, »The Lives of the English Poets«, grosse Dichter wie Chaucer überhaupt nicht erwähnt hat, gab Leigh Hunt Anlass zu einem Tadel dieser Nachlässigkeit und dem Bestreben wenigstens seinerseits, soweit das in seinen Kräften stand, das Versäumte nachzuholen. Das hat er denn auch sehr gründlich getan, wie man aus der vorliegenden Untersuchung zur Genüge ersehen kann. Es gibt fast keinen Dichter von einiger Bedeutung in seinem Vaterland, den er nicht, wenn auch nur in kurzen Worten, zu charakterisieren versucht hätte.

Gleichwohl hat Leigh Hunts kritische Tätigkeit bis jetzt noch keine zusammenfassende Darstellung gefunden, es wurden bisher nur aphoristische Bemerkungen geboten:

Macaulay: We do not always agree with his literary judgements; but we find in him what is very rare in our time, the power of justly appreciating and heartily enjoying good things of very different kinds. He can adore Shakspeare and Spenser without denying poetical genius to the author of »Alexander's Feast«, or fine observation, rich fancy, and exquisite humour to him who imagined Will Honeycomb and Sir Roger de Coverley. He has paid particular attention to the history of the English drama from the age of Elisabeth down to our own time, and has every right to be heard with respect on that subject (Critical and historical Essays, contributed to the Edinb. Rev. (5 vols) Lpz. 1850, Bd. 3, 144 f.)

Arthur Symons: Hunt's literary notes and jottings are always good in substance or in form, often in both . . . he has an excellent and impartial judgement. He is usually safe, little likely to be

hurried into an excess of enthusiasm or flung upon a raid of vituperation. His notes are not, like those of Lamb, actual revelations; he had not the profound and subtle insight of Coleridge; but as a careful and accurate appraiser of values, his hand and eye are exceptionably sure. Nor is he without flashes of the rarer sort of insight, as the recognition of the now famous character of De Flores in Middleton's »Changeling«, — a recognition which he was the first to give sufficiently proves (Essays of L. H. K. 1887, S. XV. f.)

W. Knight: In his literary work, with many mannerisms and some proliscity, Hunt is never dull, or prosaic, or commonplace. Great fertility of mind, a genuine enthusiasm for literature, a happy art in prose criticism, the note of absolute sincerity in all he wrote, and a certain delicacy, even a felicity of style, — all these are characteristic of Leigh Hunt . . . equally admirable as translator, critic, essayist, and poet . . . Apreciative sympathy was the characteristic feature of his mind and heart, and it is visible in all his works (Tales by Leigh Hunt K. 1891, S. XXXIV f.)

George Saintsbury: In his faculty of literary criticism he is, with all his drawbacks, on a level with Coleridge, Lamb, Hazlitt, his defects as compared with them in each case made up by compensatory, or more than compensatory merits . . . His criticism is very distinct in kind. It is almost purely and in the strict and proper sense æsthetic . . . As his sense of poetry was extraordinary keen and accurate, there is perhaps no body of beauties of English poetry to be found anywhere in the language which is selected with such uniform and unerring judgement as this or these. Even Lamb, in his own favorite subjects and authors misses treasure-trove which Leigh Hunt unfailingly discovers as in the now pretty generally acknowledged case of the character of De Flores in Middleton's »Changeling«. . . . This catholicity of Hunt's taste is the main merit in it. It has also to be remarked that Hunt is much better as a taster than as a professor or expounder, for his happy remarks on the most beautiful passages represent more often thought than fore-thought. He is not good at generalities, and when he tries them is apt, instead of flying (as an Ariel of criticism should do) to sprawle. Yet it was impossible for a man who was so almost invariably right in particulars, to go very wrong in general, and the worst that can be said of Leigh Hunt's

general critical axioms and conclusions is that they are much better than the reasons that support them . . . For most people, however, a true opinion persuasively stated is of much more consequence than the most elaborate logical justification of it; and it is this that makes Leigh Hunt's criticism such excellent good reading. (S. 223 ff.)

Again, of all the people who have rejoiced in Samuel Pepys, Leigh Hunt »does it most naturally«, being indeed *a kind of nineteenth-century Pepys* himself, whom the gods had made less comfortable in worldly circumstances and no man of business, but to whom as a compensation they had given the feeling for poetry which Samuel lacked. At different times Dryden, Spenser, and Chaucer were respectively his favourite English poets, and as there was nothing faithless in his inconsistency, he took up his new loves without ceasing to love the old. It is perhaps rather more surprising that he should have liked Spenser than that he should have liked the other two; and we must suppose that the profusion of beautiful pictures in the »Faerie Queen« enabled him not to appreciate (for he never could have done that), but to tolerate or pass over the deep melancholy and the occational philosophisings of the poet. But the attraction of Dryden and Chaucer for him is very easily understood. Both are eminently cheerful poets, Dryden with the cheerfulness born of manly sense, Chaucer with that of youth and animal spirits . . . If he sometimes abused Dante, it was not merely because he could not understand him, though he certainly could not, but because Dante trod (and when Dante treads he treads heavily) on his most cherished prejudices. Now he had not very many prejudices, and so he had an advantage here also (S. 231/3) (Essays in Engl. Literature 1780—1860, ²1891).

Leigh Hunt claims less space from us than either of his friends Hazlitt and Lamb. This is not because he is an inconsiderable critic, for he is by no means this . . . He has left a very large range of critical performance which is never without taste, acuteness, and felicity of expression; and he has, as against both the greater critics just named, the very great advantage of possessing a competent knowledge of at least one modern literature[1]) besides his own, and some glimmerings of others. He has the further deserts of being

[1]) Die italienische Literatur ist gemeint.

almost always readable, of diffusing a pleasant sunny atmosphere, and of doing very much to heep up the literary side of that periodical production which, for good or for evil, was with the novel, the great literary feature of the nineteenth century (S. 246).

The main reason why Hunt must go with shorter measure than others, is the combination of abundance in quantity with a certain want of distinction in quality, which mars his writings. Not even the largest space here possible would enable us to go through them all, and we should be able to select but a few that are of unquestionably distinctive and characteristic race. It is indeed, rather in his favour that you may dip almost anywhere into him with the certainty of a wholesome, pleasant, and refreshing critical bath or draught (S. 248). (History of Criticism etc. Bd. III, L. 1904).

Auf die Einzelheiten der Kritik Hunts konnte Saintsbury auch in diesem Werke nicht eingehen. Unsere Untersuchung soll diese Lücke der bisherigen Betrachtung ausfüllen und eine möglichst erschöpfende Darstellung der kritischen Äusserungen Hunts über die Entwicklung der englischen Literatur bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bieten.

Die Anordnung der von Leigh Hunt besprochenen Schriftsteller ist im ganzen und grossen eine chronologische ohne ängstliche Einhaltung der Zeitfolge in Einzelfällen.

Leigh Hunts Verhältnis zu seinen Zeitgenossen, den Dichtern des 19. Jahrhunderts, ist schon öfters besprochen worden, zuletzt u. am eingehendsten von Barnette Miller u. Walter J. Schirmer (s. Bibliographie).

Geoffrey Chaucer: Wann Leigh Hunt sich zum ersten Mal mit dem Vater der englischen Dichtkunst beschäftigte, lässt sich nicht genau feststellen. Doch wissen wir aus seiner Selbstbiographie, dass Chaucer schon früh, noch in seiner Schulzeit in Christ's Hospital, zu seinen Lieblingsdichtern gehörte, obwohl er nicht in der von ihm eifrig gelesenen Ausgabe der „British Poets" von Cooke[1]) eingeschlossen war.

[1]) John Cooke (1731—1810) ein Buchhändler; er veröffentlichte seine Sammlung in 6d und Sh. 1. — Bändchen und wöchentlichen Lieferungen, vermutlich zwischen 1780 und 1800.

Hunts Begeisterung für den Meister muss so gross gewesen sein, dass er sich erst verhältnismässig spät an eine Würdigung und Kritik heranwagte.

Nirgends finden wir eine längere Abhandlung über Chaucer und seine Werke, es sei denn, dass man die Charakteristik als solche betrachten will, die Hunt als Einleitung zu seiner Auswahl aus den „Canterbury Tales" in „Wit and Humour" (L 1846, ²1848) gegeben hat; vielmehr sind seine Bemerkungen über ihn durch seine zahlreichen Essays verstreut. An der genannten Stelle hat er den „ernsteren Teil" von Chaucers Genius auch garnicht besprochen, da er diese Würdigung einem für später beabsichtigten Bande „Action and Passion" vorbehielt, der mit „Imagination and Fancy" und „Wit and Humour" parallel laufen sollte, aber leider nie zur Ausführung gelangte.

Hunt hat in dieser Auswahl die alte Schreibung Chaucers beibehalten, um nicht die feineren Züge und die „music equally correct and beautiful" seiner Verse dem modernen Leser entgehen zu lassen. Er hätte gern mehr als eine komische Geschichte aus den „Canterbury Tales" gegeben, aber die Gegenstände, mit denen die Höfe und die Gentry der Zeit der Heinriche und Eduarde unterhalten werden konnten, sind manchmal nicht nur unziemlich (indecorous), sondern sogar empörend (revolting). Hunt bedauert, dass die unbegrenzte Sympathie des Dichters mit allem, was seine Mitmenschen interessierte, in dieser Beziehung nicht wusste, wo sie aufhören musste. Doch müssen wir vorsichtig sein, wenn wir es auf uns nehmen wollen, Chaucer zu tadeln. Denn selbst Shakespeare entging nicht ganz der Infektion der Unreinheit (indecency) in einem viel späteren und hochgebildeten Zeitalter. Anspielungen und Phrasen, die man heute für harmlos hält, können in späteren Jahren in einem ebenso verschiedenen Lichte erscheinen wie diejenigen, von denen wir uns jetzt nur mit Erstaunen denken können, dass unsere Vorfahren sie ertragen konnten. Wir brauchen uns daher nicht zu wundern über das sonderbare (unaccountable) Schauspiel, das uns von solchen Schriftstellern wie Chaucer geboten wird, die die heikelste Freimütigkeit verbinden mit der höchsten Läuterung des Denkens und Fühlens. Wenn Chaucer frei ist von diesem Flecken seines Zeitalters, ist sein Humor von der entzückendsten Art (description), zugleich unterhaltend, tief und gutmütig.

Chaucers komisches Genie ist so vollkommen, dass man von ihm sagen kann, es enthalte die prophetische Ankündigung aller Eigenschaften der Komiker, die ihm folgten: die freisinnige Jovialität Rabelais, die sittliche und äussere Porträtkunst des Cervantes, die Poesie Shakespeares, die Gelehrsamkeit B. Jonsons, die Art der Männer von Geist (Wits) in der Zeit Karls II., die „Bonhommie" Sternes und die Schlauheit, ohne die Bosheit, Voltaires.

Drei Hauptcharakteristika glaubt Leigh Hunt in Chaucers komischem Genie zu erblicken:

Erstens eine gewisse ruhige Aufdeckung (tranquil detection) von Einzelheiten, die allgemeines ausdrücken. So spricht die Priorin französisch, aber ‚after the school of Stratford at Bow'. Ihre Erziehung war alles in allem mehr äusserlich (showy) als inhaltsreich (substantial). Der Jurist war der geschäftigste Mann in der Welt und doch »he seemed busier than he was«: er machte etwas aus nichts.

Sein *zweites* Charakteristikum ist seine Neigung, das Geistige in dem Materiellen zu sehen, die Denkungsart in dem Aussehen des Menschen. Er sei ebenso Physiognomie-beflissen wie Lavater und weit wahrer. Man bemerke dabei die Poesie, die dieses zweite Charakteristikum begleitet, die phantasievolle Sympathie mit dem Tatsächlichen (imaginative sympathy in the matter of fact). So hat z. B. sein Förster einen Kopf wie eine »Nuss«. Weitere Beispiele für diese Eigenschaft findet er in der Schilderung des Müllers und des Mönches, des Bettelmönches, des Büttels und des Verwalters.

Die *dritte* grosse Fähigkeit von Chaucers Humor ist seine Unparteilichkeit (fair play), die Wahrheitsliebe und Menschlichkeit, die ihn veranlassen Guten und Bösen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen durch Berücksichtigung der Zustände, die die Menschen zu dem machen, was sie sind und der Mischung von Recht und Macht, von Weisheit und Torheit, die sie infolge davon zeigen.

Seine schlimmsten Charaktere haben irgend einen versöhnenden Zug von Gutmütigkeit oder wenigstens Jovialität und Offenherzigkeit. Sogar der Ablasskrämer anerkennt, wenn auch noch so unverschämt, dass er ein »vicious man« sei. Andererseits verraten seine besten Menschen, mit einer Ausnahme [des Ritters] irgend eine Schwäche. Der gute Student aus Oxford ist trotz aller Einfachheit und Einfalt

des Herzens der Pedanterie und Anmassung des College nicht entgangen. Der gute Pfarrer scheint ohne Tadel, sogar in seiner Weisheit, doch als er an die Reihe kommt eine Geschichte zu erzählen, kündigt er sie an als eine kleine und erzählt dann die längste und langweiligste des ganzen Buches; auch behandelt er Poesie und Erdichtung (fiction) mit Verachtung. Selbst seine eigene Person verschont der Dichter nicht, er lässt sich von dem Wirt in ironischer Weise als einen fetten, schwerfälligen, stets auf die Erde starrenden Menschen schildern und lässt diesen dann seine Erzählung als ein langweiliges, abgedroschenes Gerede verächtlich unterbrechen. Diese Erzählung Chaucers, die Romanze von Sir Topas, hält Hunt für ein Erzeugnis der jungen Jahre des *bescheidenen* Dichters, denn inmitten dessen, was wie absichtliche Burleske klingt, stehen Ausdrücke von bedeutender Kraft und Schönheit (Wit & H., ²1848, S. 73f).

Wie Homer blühte auch Chaucer vor der Existenz einer »literarischen Welt« und liess sich nicht irre machen durch eine Menge von Begriffen und Meinungen oder durch Zweifel, wie innere Bewegung ausgedrückt werden sollte (Imag. & F., ³1846, S. 6).

Chaucer hat die stärkste Einbildungskraft in Bezug auf das wirkliche Leben, mehr denn irgend ein Dichter ausser Homer, Dante und Shakespeare, und in komischer Beziehung steht er keinem nach (ib., S. 33).

Je auffallender die Charaktere sich voneinander unterscheiden und doch miteinander harmonisieren, desto angenehmer ist das Resultat. Dieser Art ist das Zusammenschmelzen des Beruflichen mit dem Individuellen, oder des Zufälligen mit dem dauernd Vorhandenen in den Canterbury-Pilgern (Wit & H., ²1848, S. 12).

Mit entzückender Unverschämtheit hat Chaucer ein für die Frau höchst beleidigendes lateinisches Zitat als ein Kompliment für sie verdolmetscht. In der Fabel, die der Nonnenpriester erzählt, lässt er den Hahn zu der Henne sagen:

»for all so siker as In Principio
Mulier est hominis confusio«.

Zur Erklärung aber fügt er hinzu:

»Madam, the sentence of this Latin is,
Woman is mannes joy and mannes bliss.«

(ib., S. 18f). [C. T. 15163]

Die eigentliche Sprache der Poesie ist tatsächlich nicht verschieden von der des wirklichen Lebens und ihre Würde hängt ab von der Stärke und dem Gefühl des Inhalts. Sie fügt nur musikalische Modulation hinzu zu dem, was ein feiner Geist inmitten seiner Leiden und Freuden wirklich äussern konnte . . . Der Dichter sollte sich daher am besten an Chaucer und Shakespeare anschliessen; ohne das Veraltete und Sonderbare in ihnen zu kopieren, soll er so viel wie möglich eine lebhafte Wirklichkeitssprache wählen . . . und sich einer natürlichen Einfachheit befleissigen. Und darin sind, nach Hunt, Chaucer und Shakespeare die besten Führer und Vorbilder (Rimini, ^{3}1819, Preface).

Chaucers Geselligkeit (sociality) liess sich herab zu der Derbheit seiner Zeit und war ihr zweifellos überlegen, in gewissem Sinne in dem Augenblick, da er sie in seine gutmütige Universalität aufnahm (Brief an Ch. Cowden Clarke und Vincent Novello v. 11. 2. 18? Das Jahr ist nicht verzeichnet, doch fällt der Brief in die spätere Zeit, s. Clarke, L.1878).

Da Chaucer ein wahrer und grosser Dichter in allem war, so war er das in nichts mehr als in der Liebe zum Land und den Bäumen und Feldern. Mit Shakespeare, Boccaccio, Milton, Thomson ist Chaucer ein »Lover of Arcady« gewesen (Kent, 1889, S. 457).

Als Erzähler charakterisiert Leigh Hunt unseren Dichter kurz aber treffend mit den Worten: »universal, profoundly simple Chaucer« (Imag. & F., ^{3}1846, S. 62).

Besonders entzückt ist Hunt von der Beschreibung des Hahnes in der Erzählung des Nonnenpriesters: It is as bright and strong as the day itself. . . (Johnson, S. 27 f).

Chaucer, der seine Canterbury Tales vor ungefähr 430 Jahren schrieb, hat unter seinen anderen Charakteren in diesem Werke einen Seemann, der genau vom gleichen Schlag ist wie der moderne Matrose, von der gleichen Ausdauer, demselben Mut und von der nämlichen derben Tugend, die ihre Pflicht tut, ohne sehr wählerisch darin zu sein, wie sie zu ihren Vergnügungen (recreations) kommt (ib., S. 78).

Chaucer ist kein alter Dichter, wenn wir die Chronologie ausser Acht lassen. Er ist jung und sonnig, voller Lebensfrische (bloom of life), wozu nur ein immer elastisches (ever-springing)

Herz ihn machen konnte. Sogar die Tränen seines Pathos, so ergreifend es ist, werden schliesslich zu Lächeln und Schönheit wie die Tautropfen, die von seinen Morgensonnen hinweggeküsst werden. (»The True Sun«, Daily Review vom 11. 11. 1833).

Mit doppeltem Recht wird Chaucer der Vater der englischen Dichtkunst genannt, denn wie Dante die der italienischen, half er erst ihre Sprache bilden, nein, unter seinen Händen brach sie üppig hervor (burst out into luxuriance) wie ein plötzlicher Maimonat: er ist kein »alter« Dichter im volkstümlichen Sinne des Wortes, keiner scheint vielmehr so jung, so im Einklang mit der Reife des Geistes. Seine Natur ist die des grössten Dichters, da ihm nichts in ihrer Harmonie (sympathy) fehlt, in welcher Beziehung er Shakespeare näher steht als einer von ihren beiden Brüdern Spenser und Milton, und er verbindet eine epische Kraft grossartiger, umfassender und ursprünglicher bildlicher Darstellung (imagery) mit derjenigen: zufrieden zu sein mit der kleinsten ihm naheliegenden Tatsache. Seine Heiterkeit gleicht seinem Ernst und seine Aufrichtigkeit beiden. Sein Glaube an das Gute und Schöne ist wie der eines Kindes, wie der Shakespeares an die immerwährende und mannhafte Tugend. (Lond. Journal L. 1834/5 I 180).

Chaucer zeichnet sich aus in Pathos, Humor, Satire, Charakter und Beschreibung. Seine Kunst der Schilderung und sein gesunder Sinn für das Materielle verbinden ihn mit dem Maler. Vielleicht kann keine bessere Vorstellung von seiner Universalität gegeben werden als zu sagen: dass er zugleich der italienische und der flämische Maler seiner Zeit war und den reinen Ausdruck Raphaels, die fromme Grösse Domenichinos, die Farbe und das körperliche Feuer Titians, die Art Hogarths und die schlichten Interieure Ostades und Teniers zeigte (ib. II 180).

Seine Fehler sind Derbheit (coarseness), die ein Zug seines Zeitalters war, und in einigen seiner Dichtungen Weitschweifigkeit (tediousness), was der gleichen Ursache zugeschrieben werden muss, denn in jenen Tagen wurden nur wenig Bücher geschrieben: und wenn ein solches geschrieben wurde, kam der Verfasser in die Versuchung, alles, was er gelernt hatte, hineinzuarbeiten, da man damals keinerlei Enzyklopädien hatte.

Dass diese Weitschweifigkeit ein angeborener Fehler des Dichters war, wird überraschend offenbar nicht nur durch die Natur seines

Geistes, sondern auch aus der Tatsache, dass er sie ablegte, als er älter und selbstvertrauender in seiner eigenen Person sprach. Die Canterbury Tales, sein letztes und grösstes Werk, sind fast ganz frei davon, mit Ausnahme des langen Prosa-Diskurses, den er uns nach der Mitte des Tages zum besten gibt; in keiner Beziehung ist sein »Palamon and Arcite« bemerkenswerter als in dem feinen Geschmack, mit dem er alles Überflüssige weggelassen hat, was er in seinem weitschweifenden Original, der »Teseide« des grossen, aber nicht poetischen Boccaccio, gefunden (ib. II 180).

Einige von Chaucers *Gedichten* sind Übersetzungen aus dem Italienischen und Französischen, aber von so ausgesuchter Art, so verbessert im Charakter, so belebt mit neuen natürlichen Zügen und befreit von verhältnismässig Überflüssigem (in einigen Fällen sogar von *allem* Überflüssigen), dass sie geradezu den Wert von Originalen haben (ib. II 187).

Chaucers *Pathos* ist das der wahren Natur, es strebt unmittelbar zu seinem Ziel. Seine Sympathie ist nicht geformt und beeinflusst durch Mode und Rücksichtnahme, und hierin war er wirklich glücklich infolge der verhältnismässig ungekünstelten Lebensart seines Zeitalters und des Mangels an Büchern (ib. II 195).

Chaucers *Verskunst* ist weder roh noch unbeabsichtigt, wofür man sie gehalten hat; man ist ihr nie gerecht geworden. Der anmutige und zarte Ernst ihrer Musik entspricht der Aufrichtigkeit des Herzens des Dichters (P. W. ^{2}1832, S. XXXII).

Eine natürliche Neigung zu Erzählung und Charakterzeichnung war so sehr seine Grundleidenschaft in der Poesie, dass sie alle übrigen Tendenzen in dieser Richtung verschlang (Sonnet, 1867, I 60).

Wir wenden uns nun noch zu Leigh Hunts häufigen Vergleichungen Chaucers mit anderen Dichtern, wodurch seine hohe Meinung von ihm noch besonders verdeutlicht wird. Manches ist in dieser Hinsicht bereits gesagt. Etliches wird in anderen Zusammenhängen behandelt werden, jedoch das Wichtigste und Entscheidende ist im Folgenden zusammengestellt:

Chaucer sah gelegentlich wie Marlowe und Spenser allgemein, die Schönheit der Worte — darin wunderbarer als diese oder die Originale, die er benutzte (Imag. & F. ^{3}1846, S. 141).

In einer gewissen ursprünglichen Kraft (intensity) ist Chaucer wie Dante sogar Shakespeare überlegen (ib. S. 149).

Obgleich Chaucer ein »Mann dieser Welt« sowohl wie der »Welt der Dichter« war und ein ebenso grosser und vielleicht grösserer Feind der Bedrückung (oppression) als Dante und zugleich einer der tiefsten Meister des Pathos, die je gelebt, hatte er doch nicht das Herz, die Geschichte von dem hungergequälten Vater und seinen Kindern so zu schliessen, wie sie der unerbittliche Antipisaner ausgehen liess (ib. S. 157).

Chaucers Versionen von »Palamon and Arcite« und »Troilus and Cressida« zeigen neben ihren bekannten Verdiensten ein ausserordentliches Beispiel von der Kraft seines poetischen Könnens. Bei Boccaccio sind beide ganz langweilige Bücher; zwar sind die Vorbilder der meisten der feineren Stellen in Chaucer dort zu finden, aber doch durch einen matten Wortschwall auseinandergezogen. Boccaccio is aware of the propriety of a natural style, but wants the great test of property of the natural style *poetical* which is *concentration*. Gerade der Besitz dieser Eigenschaft macht den grossen epischen Dichter so erstaunlich und ihr Fehlen alle anderen epischen Aussprüche so lächerlich. Ein Erzeugnis von Chaucer ist die Konzentration einer Reihe von Büchern, ein solches des Boccaccio: ein kleines, zu Büchern ausgesponnenes Gedicht. Jener bringt eine ganze Welt von Dingen in einen Brennpunkt wie das Sehvermögen (sight) unseres Auges, dieser macht mit einem trüben Vergrösserungsglas eine grosse Sache (business) aus einem kleinen Eindruck (Bacchus, 1825, Notes, S. 137 f).

Chaucer ist etwas undankbar gewesen mit seinen Scherzen über die Rittergeschichten, von denen er so edle Proben hinterlassen hat wie »Palamon and Arcite« und die unvollendete Erzählung von »Cambuscan«, deren sich Milton mit Freude erinnerte; aber er und die italienischen Dichter schienen darüber gelacht zu haben wie Liebhaber sich den Anschein geben über ihre Damen zu lachen (Rimini, ^{3}1819, S. XI).

John Gower: Von Chaucers Zeitgenossen weiss Leigh Hunt wenig zu sagen. Nur eine Stelle in Gowers »Confessio Amantis«, die Warton in seinen »Observations on the Faerie Queene« (ed. 1807 I 361) zitiert, hat er erwähnt und sie »full of imagination« gefunden. Es ist die Stelle, wo der Dichter von Medea spricht:

»Thus it fell upon a night . . .« etc.[1]) wozu Hunt bemerkt: »Wenn Chaucers Zeitgenosse oft in dieser Art geschrieben hätte, wäre sein Name ebenso berühmt geworden (Imag. & F. ³1846, S. 187 f)

Thomas Wyatt: Der erste Staatsmann in England, dessen Verse nennenswert sind, ist Thomas Wyatt, ein ausgezeichneter Diplomat im Dienste Heinrichs 8. Er war eher ein grosser Mensch als ein grosser Dichter, und seine bedeutendsten Werke in Versen sind Nachahmungen aus anderen Sprachen. Aber er war ein grosser Freund der Kunst, und man hielt ihn zu seiner Zeit für einen Nebenbuhler seines berühmten Freundes Earl of Surrey. . . . Ein Zitat, das Leigh Hunt in seinem Aufsatz »On Deceased Statesmen Who Have Written Verses« (veröffentlicht zuerst im Monthly Repository Okt.—Nov. 1837) als Probe seiner Verskunst gibt, beginnend: »A face that should content me wondrous well«, erinnert ihn sogar an die italienischen Dichter (Kent, S. 399 f).

Von seinen Sonetten ist Leigh Hunt weniger erbaut: Englands erstes Sonett in den Händen Wyatts, ist so rauh, wie wenn die Dichtkunst gerade erst unter den wildesten der Waldgötter in den Wäldern geboren worden sei . . . Wyatt war zu allen Zeiten eher ein guter und grosser Mensch als ein Meister des Verses [s. oben]. Aber er zeigte doch, dass er ebenso glatt wie edel. z. B. aus Alamanni, übersetzen konnte (Sonnet, 1867, I 66 f).

Wie er der erste war, der das Sonett in seine Muttersprache einführte, so war er auch der erste, obwohl nur in einem Fall, der von seinen Gesetzen abwich und das unregelmässige Sonett einführte. Alle übrigen von seinen 32 Sonetten sind von der gewöhnlichen Form (ib. I 67).

Henry Howard, Earl of Surrey: Die Sonette Surreys, kaum halb so viel an der Zahl, sind entweder ganz unregelmässig nach dem Muster, dem man in England bis vor kurzem gefolgt ist, oder sie sind einreimig und schliessen nur mit einem Verspaar in einem anderen Reim, eine Form, die nicht ohne Vorbild in der italienischen Poesie ist, obwohl sie dort sehr selten vorkommt (ib. I 67 f).

Obwohl Hunt die Sonette Surreys über die seines Freundes stellt — »die ersten englischen Sonette, die etwas von italienischer

[1]) cf. „Confessio Amantis" ed. G. C. Macaulay, Oxford 1901, v. 3957 ff. [in Complete Works II 54].

Musik besassen, waren von Wyatts Freund Henry Howard« (ib. I 66) —, so kann er sie doch den Gedichten Chaucers nicht für ebenbürtig halten (Autob. ²1860, S. 305).

Wenden wir uns nun wieder zu dem von Kent mitgeteilten Aufsatz Hunts »On Deceased Statesmen Who Have Written Verses«, so lesen wir nach der Erwähnung Th. Wyatts folgendes:

Earl of Essex: Unser nächster poetischer Staatsmann ist der Earl of Essex der Königin Elisabeth; er war eine echte poetische Natur. Freilich war er mehr ein Gönner der Dichter als selbst ein Dichter; aber er selbst war ein Gedicht und eine Romanze. Der Mann, der glauben konnte, er könne wünschen: »in seinem Herzen die Sorgen aller seiner Freunde zu tragen« — eine schöne Stelle dieses Sinnes ist in einem seiner Briefe zu finden — muss eine edle Fähigkeit in seiner Natur gehabt haben.

Als Probe seiner Dichtkunst gibt Leigh Hunt »einige sehr merkwürdige Verse«, die beginnen: »Happy is he could finish forth his fate« . . . und den Schluss eines seiner Staatsberichte als Lord Lieutenant von Irland an Elisabeth bilden. Diese Verse zeigen die Einfachheit und die Liebe zur Sanftmut (gentleness), die in einem Winkel der Seele dieses Mannes vorhanden war (Kent, S. 400).

Thomas Sackvilles Einführung zum »Mirror for Magistrates« und seine »Complevnt of Henry, Duke of Buckingham« sind die beiden feinsten Dichtungen in der englischen Sprache zwischen den Tagen Chaucers und Spensers. Er war für Spenser das, was die älteren italienischen Maler für Rafael und Michel Angelo waren . . . ein echter Vorläufer mit einem trockenen aber tiefgründigen Ernst der Erfindung. Seine ganze Poesie ist eine solche des Leidens, sie erinnert an Dante (Lond. Journal, 1850/1. No. 3).

Sir Philip Sidney: Über Sidney hat Leigh Hunt ebenfalls nur kurze, aber treffende Bemerkungen gemacht: Mit einem neuen (additional) und fast Shakespearischen Gedankenflug war er eine ausgeprägt italienische Persönlichkeit in seinen Schriften. Er übernahm sowohl die spitzfindigen Einfälle (conceits) als auch die Schönheiten aus den italienischen Büchern, aus denen er auch den Titel und etwas vom Stil seiner »Arcadia« schöpfte. Wie die Italiener machte er diese zu einer Mischung von Prosa und Poesie und führte

in den Versen eine so grosse Anzahl ihrer Kompositionsformen ein, dass es seltsam gewesen wäre, wenn er keine Sonette in ihrer Art geschrieben hätte (Sonett, 1867, I 69f).

Über die Sonette Sidneys hat sich Hunt jedoch nicht weiter ausgelassen.

Edmund Spenser: Der Dichter der »Feenkönigin« wurde in späteren Jahren Leigh Hunts literarische Leidenschaft (cf. Miller: Leigh Hunt's Relations with Byron, Shelley, and Keats. N. York 1910, S 5). Im Gefängnis ging er nie in den Garten, ohne ein Buch in der Hand zu haben, und das war meist Spenser oder Milton (Corresp. 1862, I 78). Er war ein so begeisterter Freund seiner Poesie, dass er es sogar wagte, eine Nachahmung seiner »Feenkönigin« zu schreiben und zwar schon mit 13 Jahren, wie er sagt, betitelt »The Fairy King«, und weil Spenser einen »Bower of Bliss« geschrieben hatte, schrieb er um dieselbe Zeit einen »Palace of Pleasure« [1]) (Autob. ²1860, S. 102).

Bevor wir zu seinen eigentlichen Äusserungen über Spenser übergehen, wollen wir kurz eine hübsche Charakteristik der *Poesie zu Shakespeares Zeit* betrachten, die uns Hunt im Anschluss an eine seiner frühesten kritischen Bemerkungen über Spenser gegeben hat:

Die Poesie zu Skakespeares Zeit repräsentiert das Zeitalter und die ganze Nation. Es gibt da ebensogut armselige Dörfer wie stolze Städte, Wälder sowohl wie Schenken; da sind Gärten und Felder, Königshöfe und lärmende Haufen von Spiessbürgern (coblers) und jede Mannigfaltigkeit des menschlichen Lebens, seine Leiden und Freuden (pains and pastimes), seine Geschäfte und Feiertage, unsere Charaktere, Gesinnungen, Körperschaften und Stände (bodies and estates) . . . Die Heldinnen dieser Poesie können es wagen »über den grünen Rasen zu laufen« (to »run on the green sward«) ebenso gut wie in einer grossen Szene eine Rolle zu spielen. Ihre Helden scheuen sich nicht zu lachen und gesellig zu sein. Nichts, was einen gesunden Geist in sich hatte, ein Herz, um zu fühlen und eine Lunge, um diese Gefühle auszusprechen, wurde einer edlen Menschlichkeit unangemessen erachtet (New Monthly Magazine, 1825, I 460f).

[1]) cf. Traugott *Böhme:* Spensers literarisches Nachleben bis auf Shelley, Berlin 1911, S. 262.

Die Beschreibungen *Spensers* haben oft das Aussehen vollkommener Gemälde, besonders wenn sie in den Grenzen einer Strophe zusammengefasst sind . . . Die Strophe stattet das Bild mit einem Rahmen aus. Sie macht erst die Bildtafel viereckig (ib. I 457).

Die Vorstellung, dass Spensers Sprache in unverständlicher Weise veraltet sei, verschwindet bei der leisesten Bekanntschaft mit ihr. Ben Jonson sagte, dass er, »indem er die Alten bevorzugte, [überhaupt] keine Sprache geschrieben habe«. Möglicherweise [— so Hunt, *wir* würden jetzt sagen: gewiss —] wurde die Sprache der Faery Queen als Ganzes nie gesprochen. Dasselbe kann aber auch von der Miltons gesagt werden. Die englische Sprache selbst, wie sie jetzt gesprochen wird, ist eine Mischung vieler anderer, und die Sprachen unserer gelehrten Dichter sind gewöhnlich eine Art Quintessenz dieser Mischung gewesen, aber sie sind deshalb nicht weniger verständlich, auf alle Fälle nicht für gebildete Leser. Die Sprache Spensers war eine Art neue Architektur, von gotischer Form, und verlieh gerade deshalb der Eigentümlichkeit seines fernen Feenlandes eine besondere Anmut. Sie ist nicht die Sprache der Leidenschaft wie die Shakespeares und Chaucers, oder wie die Popes . . ., sondern die eines feinen, schläfrigen, überschwenglichen, entrückten, majestätischen Traumes und kann sich deshalb all die Freiheiten eines Traumes nehmen, soweit sie mit Schönheit und Würde vereinbar sind (Tait's Edinb. Magazine, 1833, III 693 ff).

Die schlimmsten Schwierigkeiten bei dem Bestreben, Spenser einen Geschmack abzugewinnen, sind seine Rechtschreibung und seine Weitschweifigkeit. In Bezug auf die Orthographie nimmt er sich mannigfaltige und seltsame Freiheiten heraus, indem er tatsächlich gerade schreibt, wie es ihm gefällt, mit all der Nonchalance der Damen seiner Zeit, und indem er sich sogar ein Vergnügen daraus macht, seine Namen in *sichtbare* Harmonie zu bringen, wo die *hörbare* genügt hätte.

Die Strophe, die der Dichter für sein langes Werk erfand, ist ein bemerkenswertes und prächtiges Beispiel für die Freudigkeit seines Wollens und seine Verachtung der Widerstände. Sie zwang ihn den Reim auf *ein* Wort dreimal und auf ein zweites viermal zu wiederholen. Das ist im Englischen sehr schwer und hat ihn, wie Warton bemerkt, zu vielen Abgeschmacktheiten verleitet (ib., III 696).

Wohl finden sich Plattheiten in Spenser, aber es sind nur Pausen zwischen kostbaren Stellen und selbst weit davon entfernt jeder Schönheit zu ermangeln. . . . Dieser wahre Dichter hatte immer einen tiefen und ernsten Glauben an die Szenen und Gefühle, die die Phantasie ihm vorspiegelte (ib., III 698 f).

Poesie in ihrem höchsten Sinne gehört ausschliesslich solchen Männern wie Shakespeare, Spenser u. a., die die tiefste Einsicht in den Geist und die Harmonie der Dinge besassen (P.W.²1832, S. III).

Drei Dinge müssen den Gegnern dieses erhabenen Dichters zugestanden werden: *erstens*, dass er viel Allegorie schrieb, *zweitens*, dass er sehr viel überflüssige Worte hat, *drittens*, dass er ein grosser Freund der Alliteration war. Er ist auch des Gebrauches veralteter Wörter und Rechtschreibung angeklagt worden [»von kleinen Jungen« bemerkt Hunt spöttisch]; auch muss hinzugefügt werden, dass er oft seine Reime forciert und sie sogar in einer beliebigen Art schreibt, um sie zurechtzustutzen. Kurz, er hat eine Mannigfaltigkeit von Fehlern, wirklichen oder angenommenen, die im allgemeinen bei Schriftstellern unerträglich wären. Das alles ist wahr. Die Antwort aber ist, dass sein Genie nicht nur für alle Ersatz leistete, sondern sie bedeckt und verschönt mit »grenzenlosen Reichtümern«. Wenn man einmal begonnen hat, sich mit ihnen bekannt zu machen, stösst er niemand ab ausser die unpoetischen Leute. Andere mögen ihn nicht dauernd lesen können, aber sie werden sich ihm, gleichsam wie einem verzauberten Strome, in den man hin und wieder eintaucht, doch immer wieder zuwenden, ihn immer lesen . . . Die Alliteration, die als Grundlage des Wohllautes im angelsächsischen Verse ein Prinzip gewesen ist, wurde weiterhin von älteren englischen Dichtern, die Spenser liebte, so begünstigt, dass sie sogar bis zur Regierungszeit Eduards 3. an Stelle des Reimes stand. Spenser machte einen schönen Gebrauch von ihr. Was den Überfluss an Wörtern betrifft, so war ein solcher bei Chaucer, obwohl dieser ihn mit einem feinen Instinkt in einigen seiner späteren Werke, wo die Erzählung voller Handlung und Charakter war, vermied, in seinen anderen Werken in Fülle vorhanden. Und trotz der Klassiker wurde er auch noch zu Spensers Zeit nicht für einen Fehler gehalten, als Bücher noch selten waren und ein Schriftsteller sich verpflichtet fühlte alles, was er empfand und wusste, auszugiessen. Was schliesslich die Allegorie anlangt, so war sie nicht nur der Geschmack

des Tages, der sich an prunkvollen Schauspielen von Kirche und Staat bildete, sondern in Spensers Händen wurde sie eine solche Verkörperung der Poesie selbst, dass ihre Gegner wirklich keine bessere Antwort verdienen als die, welche ihnen von Hazlitt gegeben worden ist, der sie fragte, ob sie glaubten, dass die Allegorie sie beissen wolle.

Spensers grosses Charakteristikum ist poetische Verschwendung (luxury). Wenn man zu ihm kommt um einer Erzählung willen, wird man enttäuscht; wenn um eines klassischen und bündigen Stiles willen, lässt sich viel gegen ihn sagen, wenn wegen des Pathos, muss man um nur halb wirkliche und allzu schöne Wesen weinen; wenn um der Freude willen, muss man lachen aus Anstand und weil es dem grossen zurückgezogenen (sequestered) Menschen gefällt kurzweilig zu sein. Aber wer die Poesie in dem Masse liebt, dass er sich um ihrer selbst willen an ihr ergötzen kann, soll sich nicht durch üble Berichte über seine Allegorie abhalten lassen mit ihm bekannt zu werden, denn gross würde sonst sein Verlust sein. Seine Allegorie ist nur *ein* Teil Allegorie und *neun* Teile Schönheit und Ergötzlichkeit (enjoyment), manchmal sogar ein Übermass von Fleisch und Blut. Seine forcierten Reime und seine als Füllsel dienenden Sentenzen, die bei einem jungen Dichter unerträglich wären, sind begleitet von solch unbegrenzter Anmut und träumender Wonne, geeignet ‚to make heaven drowsy with the harmony', sodass, obwohl von niemand erwartet wird ihn in einem Zuge durchzulesen, ebenso wenig wie Tage und Nächte in einem Walde herumzuwandern und an nichts anderes zu denken, doch ein jeder wahre Liebhaber der Poesie, wenn er mit ihm bekannt wird: ‚would as soon quarrel with repose on the summer grass'. Er wird aufstehen und fortgehen, aber am nächsten Tage um die Mittagszeit zurückkehren, seinen Wasserfällen zu lauschen und »mit halb geschlossenem Auge« seine Erscheinungen von Rittern und Nymphen, seine Götter und Göttinnen zu schauen, die er wieder herab zur Erde brachte in unsterblicher Schönheit.

Spenser ist in mancher Hinsicht südlicher als der Süden selbst. Dante würde, wenn er nicht die verdeckte Glut besässe, die gelegentlich die höchste Süssigkeit sowohl wie das schärfste Gift in sich konzentriert, im Vergleich mit ihm ganz nördlich erscheinen. Er ist verschwenderischer als Ariost und Tasso, mehr umschwebt von der

Gegenwart der Schönheit. Sein ganzer poetischer Glaube, der alle Glaubensbekenntnisse und Götterlehren vermischt, ähnelt dem Dantes und Boccaccios: »and it gives the compound the better warraut in the more agreeable impression.« Dazu ist seine Verskunst fast immer fliessender Honig.

Spenser ist von allen Dichtern, die je geschrieben, Ovid vielleicht ausgenommen, den gewöhnlichen Sorgen und Beschwerden der Welt am weitesten entrückt. Und gerade dieser Umstand, welcher der Grund ist, warum ihn blosse Geschäfts- und Weltmenschen nicht lieben, bildet den bezauberndsten Reiz für den die Poesie liebenden Menschen. Er ist kein so grosser Dichter wie Shakespeare und Dante, er hat weniger Erfindungskraft, obwohl mehr Phantasie als Milton. Er sieht die Dinge nicht so rein in ihren Elementen wie Dante, noch kann er ihre Elemente verbinden wie Shakespeare . . . aber wenn ihr übersättigt seid mit Gedanken und Leidenschaft in Shakespeare, wenn Miltons Erhabenheit euch bedrückt oder mit peinlichen Abgeschmacktheiten vermischt gefunden wird, oder wenn die Welt verdriesslich und langweilig ist und ihr eurer eignen Eitelkeiten und Kämpfe überdrüssig seid . . . dann ist Spenser ganz vortrefflich. Seine Abgewandheit vom täglichen Leben ist vielleicht der Grund, warum Männer wie *Somers* und *Chatham* ihn bewunderten: »and his posession of every kind of imaginary wealth completes his charm with his brother poets«. Kurz, haltet ihn für das, was er ist, ob nun grösser oder kleiner als seine Dichtergenossen, das *poetische* Können überwiegt bei ihm jede andere Qualität so reichlich und so schön, dass, obgleich er Leidenschaft und Gedankentiefe und sehr viel Moral besass und ein Gelehrter war wie Ben Jonson, vielleicht sogar wie Milton, seine Landsleute doch immer gefühlt haben, dass er ‚the Poet's Poet' ist, wie Charles Lamb ihn genannt hat. Er ist von seinen poetischen Brüdern mehr angebetet und nachgeahmt worden als alle übrigen Dichter zusammengenommen. Die alten nicht-dramatischen Dichter *Drayton, Browne, Drummond, Giles* und *Phineas Fletcher* waren so von ihm erfüllt wie die dramatischen von Shakespeare. *Milton* studierte und benutzte ihn, indem er ihn den »weisen und ernsten Spenser« (‚sage and serious') nannte und hinzufügte, that he ‚dared be known to think him a better teacher than Scotus or Aquinas'. *Cowley* sagte er sei ein Dichter geworden dadurch, dass er ihn gelesen. *Dryden* nahm ihn als seinen Meister

in Anspruch, *Pope* sagte er habe ihn in seinem Alter mit ebenso viel Vergnügen gelesen wie in seiner Jugend. *Collins* und *Gray* liebten ihn, *Thomson*, *Shenstone* und ein Menge geringerer Schriftsteller ahmten ihn eifrig nach, *Burns*, *Byron*, *Shelley* und *Keats* benutzten seine Strophe, *Coleridge* lobte ihn, und den besten lebenden Dichtern ist er so teuer wie er es ihren Vorgängern war. Spenser hat allen Wandlungen der kritischen Meinungen widerstanden, alle logischen und formalen Schlüsse des Verstandes, die sich in Gegensatz zu Erfindungskraft und dauernder Sympathie stellten. *Hobbes* versuchte vergebens ihn zugunsten von Davenants ‚Gondibert' herabzusetzen. *Locke* und sein Freund Molyneux zogen ihm ohne Erfolg Blackmore vor. *Hume*, gewiss ein scharfsinniger Philosoph, aber doch nicht so universell in seiner Philosophie wie grosse Dichter, setzte Spensers Ruhm nur bei den Franzosen, die ihn nicht kannten, herab und beanspruchte dafür den Titel »Dichter« für Leute wie Wilkie und Blacklock! Alles vergebens. »Trotz Philosophie und Mode«, sagt ein besserer Kritiker jener Zeit (Bischof Hurd), »steht ‚Faerie Spenser' immer noch am höchsten unter den Dichtern . . . Erdgeborene Kritiker mögen schmähen:

»But all the gods are ravished with delight
Of his celestial song and musick's wondrous might«.

Am Schluss seiner Bemerkungen zitiert Hunt noch die Spenserfreundlichen Äusserungen Wartons, Coleridges und Hazlitts (Imag. & F. ³1846, S. 71 ff.)

Eine Bekräftigung der Freude, die Spenser an [der Kunst des Malers] dieser sichtbaren Art der Poesie hatte, kann man darin finden, dass er nie freier ist von seinem Überfluss als wenn er ein Bild malt. Wenn er auf eine moralische oder verstandesmässige oder erzählende Ader trifft, möchten wir ihm oft viel von deren reichlichem Fluss ersparen, aber wenn es sich um blosse Poesie und Malerei handelt, ist er zu glücklich, als dass er noch weit von seinem Ziel abschweifte. Und wenn er versucht wird das zu tun, ist doch jedes Wort zweckdienlich. Poesie und Malerei würden in der Tat in Spenser identisch sein, wenn sie es könnten (ib., S. 106 f.)

Spenser wetteiferte mit den Raphael und Titian in der Verschwendung von Bildern . . . Sie geben dem »Dichter der Dichter«

einen Anspruch auf einen neuen Titel, den eines »Dichters der Maler« (‚Poet of the Painters') (ib., S. 107 f.)

Die Zahl der *kurzen* Bemerkungen Hunts über Spenser ist Legion. Bei jeder möglichen Gelegenheit wird Spenser von ihm als Beispiel oder zum Vergleich herangezogen:

Spenser, der seinem Geschmack nach musikalisch war (Vorrede zu Rimini 3 L. 1819) hatte ebenso viel Einbildungskraft wie Phantasie, aber noch mehr die letztere

(Imag. & F., S. 32 f).

Seine und Coleridges Verskunst haben als vorherrschendes Charakteristikum Lieblichkeit (sweetness), d. h. die Glätte der Anmut und Zartheit (the smoothness of grace and delicacy) (ib., S. 42).

Seine Faerie Queene, in welcher das «verachtete Haupt der Poesie« mit dem Glanz einer immer leuchtenden Sonne wieder aufgerichtet worden war, hat nie wieder Dunkelheit über das Land hereinbrechen lassen

(the Monthly Chronicle, Febr. 1839).

Spenser war kein grosser *Pastoral*dichter. Er war sehr gut bekannt mit der griechischen und italienischen Pastorale, aber indem er Theokrit bewunderte und hoffte mit seiner natürlichen Sprache wetteifern zu können, versuchte er unklugerweise die süsse Frucht des Südens auf den rauhen Holzapfelbaum der nördlichen Ländlichkeit (rusticity) zu pfropfen. Daher ist ihm auch sein »Shepherd's Calender« fast vollkommen misslungen . . .

Spenser war nicht dazu geeignet sich als reiner Pastoraldichter auszuzeichnen. Er war zu gelehrt dafür, zu sehr erfüllt von den Schriftstellern vor ihm, er konnte sich nicht freihalten von ihrem Rittertum und ihrer Mythologie. Seine Wälder waren eher griechische als englische, oder wenn englische, so waren sie die englischen einer vergangenen Zeit

(Jar of Honey L. 1848, S. 85).

Spenser war der erste, der vollständig und mit Absicht das italienische Muster des *Sonetts* beiseite setzte . . . Die gewöhnliche Form seiner Sonette ist sicher nicht so glücklich wie die der italienischen . . . Es ist in der Tat nicht leicht zu begreifen, was den Erfinder der Strophe in der Faerie Queene mit ihrem feinen

orgelgleichen Schluss veranlasste, eine so untergeordnete Konstruktion in allen seinen ‚Amorette' genannten 88 Sonetten zu gebrauchen (Sonnet, 1867, I 70 ff).

Spenser, der zu einer Zeit eine Anzahl *Pageants* geschrieben zu haben scheint, hat in seine grosse Dichtung eine allegorische Prozession eingeführt . . ., die er ausdrücklich ein Maskenspiel („Maske') genannt hat, obgleich sie im entgegengesetzten Extrem wie der ‚Comus' liegt und nichts als Schaugepränge (show) zu zeigen hat P. W., 1819, I 29 ff).

Was Spenser Leigh Hunt gewesen ist und zu welchen Gedanken und Gefühlen er ihn anregen konnte, soll uns schliesslich eine schöne Apostrophe an den Dichter aus dem Jahre 1833 zeigen: Erhabener Dichter, der du mitten unter deinen grenzenlosen Schätzen sitzest, in deinen prachtvollen Landschaften und unter deinen herabsteigenden Göttern . . . wir haben Trost gefunden in dir zu Zeiten, da fast alles uns Schmerz bereitete und wir ihn in keinem anderen Dichter deiner Nation finden konnten, weil die Welt, in die sie uns führten, nicht ebenso entrückt (remote) war. Shakespeare, mit aller Liebe und Verehrung für ihn sei es gesagt, hat uns immer unter Menschen und ihren Sorgen gelassen, selbst auf seiner entzückenden Insel [im Tempest] und in seinen Sommernachtsträumen. Milton will uns nicht die Luft des Paradieses atmen lassen, unbehelligt von der Theologie und den Schatten dessen, was kommen sollte. Chaucer hat seine einzige Romanze unvollendet hinterlassen und will uns durch die Fröhlichkeit von seiner inneren Bewegung ablenken, und das nicht immer in einer Art, an der wir uns freuen können, oder wie er selbst es gern getan haben würde, wenn er zu einer seiner würdigen Zeit geboren wäre. Aber wenn wir zu dir kommen, haben wir in einem Augenblick tausende von Meilen durchwandert nach einem Lande, wo nichts von den Stunden der Wirklichkeit zu hören ist. Selbst das Kriegführen (warfare) in diesem Lande ist das poetischer Kinder, romantisch spielender Halbgötter. Um uns her sind die Wälder, fern rauscht die See, die glitzernden Gestalten, die wir erblicken, sind die von Nymphen und Gottheiten, oder ein Einsiedler macht die Einsamkeit noch einsamer, oder wir hören ein Horn blasen und die Erde zittern vor dem Herannahen des Riesen, und unsere Knabenzeit ist wieder da, voller Zuversicht, obwohl das Haar grau wird (Tait's Edinb. Mag. 1833, zit. bei Johnson, S. 136 f.)

William Warner: Über Warner hat uns Hunt nur Weniges, aber desto Schöneres gesagt: »Es ist etwas Grosses und Seltenes und ein Zeichen einer reizenden Erfindungsgabe, wenn der Dichter sozosagen einen ihm eigentümlichen Kommentar zu einer einfachen Begebenheit schreiben und man ihm für eine solche Ergänzung dankbar sein kann. Ein unübertrefflich anmutiges Beispiel dieser Art findet sich in dem alten Elisabethaner Warner . . . Er spricht von der schönen Rosalind und einem Schlag, der ihr von der Königin Eleanor gegeben wurde:

‚With that she dashed her on the lips,
So died double red:
Hard was the heart that gave the blow,
Soft were those lips that bled' (Imag. & F. ³1846, S. 7).«

Sir Walter Raleigh, ein echter Dichter, zu Grunde gerichtet durch das, was so vielen anderen grossen Männern mit Einschluss seines Nebenbuhlers Essex den Untergang bereitet hat: seinen unbezähmbaren Willen. Sein Wille drängte sich vor seinen Verstand, der gebieterische Teil seiner Energie vor den überlegenden oder liebenden; und daher der Bankerott eines der vollendetsten Menschen, selbst in seinen weltlichen Absichten. Sein bestes Gedicht ist sein Sonett auf die ‚Fairy Queen' seines Freundes Spenser, welche er, nicht zufrieden damit, sie zu bewundern wie ihre Grösse es verdiente, leidenschaftlich an die Spitze aller alten und neuen Dichtungen stellt, indem er Petrarca der Vergessenheit überliefert und selbst Homer zittern lässt. Es ist eines der feinsten Sonette in der englischen Sprache (zit. aus Hunts oben erwähnt. Aufsatz, s. Kent, S. 400f).

An anderer Stelle sagt Leigh Hunt von diesem Sonett, es sei so ausgezeichnet, dass es uns wünschen lasse er habe deren tausend geschrieben. »Sir W. Raleigh hatte eine feine, aber von ihm kaum ausgebeutete Begabung für die Poesie. Seine Feder glich sehr einem Schwerte. Das Sonett ist von einem möglichst ungekünstelten Bau, es besteht nur aus drei elegischen Quatrinen und einem Reimpaar«. Wohl sieht Hunt auch die Fehler des Sonetts: »Es hat den Fehler der monotonen Assonanz in den Reimen, doch fliesst es mit solcher Kraft und Energie dahin, ist so blendend (dashing) und klangvoll in seiner übrigen Modulation, dass kein anderer Eindruck

auf den Geist zurückbleibt als der triumphierender Kraft«. (Sonnet, 1867, I 75).

Christopher Marlowe: »If ever there was a born poet, Marlowe was one. He perceived things in their spiritual as well as material relations, and impressed them with a corresponding felicity. Rather, he struck them as with something sweet and glowing that rushes by; — perfumes from a censer — glances of love and beauty. And he could accumulate images into as deliberate and lofty a grandeur . . .« Aber dieser glückliche Geist scheint einen ebenso unglücklichen Willen gehabt zu haben, der sein Urteil trübte. Er bewirkte, dass er sich dazu herabliess für die Hauptstadt Schwulst zu schreiben um sie zu beherrschen, unterwarf ihn dem Vorwurf der Gottlosigkeit, wahrscheinlich nur wegen allzu verächtlicher Behandlung unehrerbietiger Begriffe von der Gottheit, und führte ihn in der Blüte seines Lebens zu einem gewaltsamen Ende in einer Schenke. Seine Schauspiele sind überreich an trotzigen und selbstbewussten Reden und jede von ihnen läuft auf eine gewisse Überlegenheit auf Kosten anderer Leute hinaus. Er war der Führer einer Schar junger Akademiker, zu der Peele, Greene u. a. gehörten, alle mehr oder minder Besitzer einer echten poetischen Ader, die, indem sie die Gelehrsamkeit auf das Theater brachten, berauscht von den neuen Reizen, mit denen sie den alten Bombast ausstatteten, die Laster sowohl wie den Witz der Hauptstadt auf den Gipfel trieben, und denen es bestimmt war unwillig und erstaunt zuzusehen, wie ihr Werk ihnen aus den Händen genommen und besser vollendet wurde von dem ungebildeten Eindringling aus Stratford-on-Avon.

Marlowe erfreut sich der Ehre der einzige englische Dichter zu sein, auf den Skakespeare beifällig angespielt hat.[1]) In »As You Like It« sagt Phoebe:

»Dead Shepherd! now J know thy saw of might, Who ever lov'd that lov'd not at first sight?« Dieser Ausspruch findet sich in Marlowes »Hero und Leander«, einer Dichtung, die mit seinen Schauspielen nicht zu vergleichen ist.

Den lärmenden Teil seines Ruhmes verdankt Marlowe hauptsächlich der Tragödie »Tamburlaine«, über eine berühmte Stelle dieses Werkes hat sich Shakespeare in »Heinrich 4.« lustig gemacht . . . Mat hat jüngst angenommen, dass ein Genie wie Marlowe keinen

[1]) s. hierzu noch S. 30ff., 60f.

Anteil gehabt haben könnte an einem so bombastischen Drama wie dieser aufgeschwollenen Tragödie. Aber neben dem ernsten und würdigen, obgleich eintönigen Klang seiner Verse an vielen Stellen (was Ben Jonson sehr genau und fein »Marlowe's mighty line« nennt) finden sich Stellen von Wucht und Empfindung: »of which J doubt wether any of his contemporaries were capable in so sus tained a degree, though Green[e] and Peele had felicitous single lines, and occasionally a refined sweetness«.

. . . Marlowe muss wie Spenser als ein Dichter angesehen werden, der keine einheimischen Vorläufer hatte. Wie man Spenser im Hinblick auf seine poetischen Vorfahren beurteilen muss, die nichts der Faerie Queene Ebenbürtiges aufzuweisen hatten, so Marlowe mit Rücksicht auf die Verfasser des »Gorboduc«. Er verdankte ihnen nichts; er machte Bahn für die Verskunst, die Würde und das Pathos seiner Nachfolger, die in dieser Art nichts Feineres als »Eduard 2.« zu zeigen haben — sogar Shakespeare nicht —: »and his imagination, like Spenser's, haunted those purely poetic regions of ancient fabling and modern rapture, of beautiful forms and passionate expressions which they were the first to render the common property of inspiration, and whence their language drew »empyreal air«. Marlowe und Spenser sind die ersten unter unseren Dichtern, die die Schönheit der Worte erkannten, nicht abgesehen von ihrer Bedeutung, auch nicht nur gelegentlich wie Chaucer (der darin erstaunlicher war als sie selbst oder die Originale, aus denen er schöpfte), sondern als gewohntes Ausdrucksmittel poetischer Stimmung und als Schönheit empfangend und widerstrahlend »through the feeling of the ideas« . . .

Obwohl Marlowe ein Gelehrter war, kümmerte er sich doch nicht mehr um Geographie und folgerichtige (consistent) Geschichte als Shakespeare. Er nahm die Welt wie er sie auf dem Theater fand, wo sie eine Mischung war von Goldenem-Zeitalter-Einfalt, tragischer Ungeheuerlichkeit und einem Wissen, das über alle kleinen und vergänglichen Tatsachen erhaben war (Imag. & F. ³1846, S. 136ff)

Von seinen Werken hat Leigh Hunt nur den »Jew of Malta« in einer Theatherkritik seines »Examiner« eingehender besprochen:

Der Jude ist gewiss eine verblüffende Persönlichkeit und es erforderte alle Kraft von Marlowes natürlichem Verstand um zu verhindern, dass seine Verbrechen nicht durch ihre eigne Schwere in

die phantastische Region der Burleske herabsanken. Aber es scheint uns, dass bei gebührender Berücksichtigung der *Zeiten*, in denen der Charakter ersonnen wurde, der *Grundsätze*, nach denen er sich in der Absicht des Verfassers entwickeln sollte, und der Juden-feindlichen *Verfolgung*, die Shakespeare später zum Grundpfeiler seines edleren Werkes machte, das Verblüffende verschwindet und dass der vollkommene Verbrecher seine Stellung in der Menschheit wieder einnimmt, nicht zwar als ein Beispiel ihrer gewöhnlichen oder sogar aussergewöhnlichen Missetäter, sondern als ein in stürmischen Zeiten und einem warmen Klima mögliches Ergebnis der vereinigten Fehler von aussen und eigennütziger Verschlagenheit im Innern. . . . Marlowe machte sich alle bürgerlichen und religiösen Vorurteile zunutze, die in dem Juden Bitterkeit erzeugen halfen, auch versetzte er ihn in ein heisses und sengendes Klima, auf den irritierenden Kalk Maltas, gab ihm als Landsleute und Herren die scheinheiligsten Christen, die Malteser und ihre Ritter, die ein Gelübde abgelegt hatten gegen die Ungläubigen Krieg zu führen und die ihn auch wirklich übel behandeln, und machte ihn, um die scharfen und heftigen Widersprüche in dem Juden zu vervollständigen, zu einem Schüler Macchiavels . . . Wenn wir ihm diese Lichter in sein widerwärtiges altes Gesicht leuchten lassen, so wird aus Marlowes Juden eine Persönlichkeit, die keineswegs einen rein willkürlichen Mangel an menschlichen Eigenschaften zeigt. Er ist nur ein übertriebenes Beispiel dafür, wie die Juden zu Teufeln gemacht werden können durch die erwähnten Fehler; und in der Tat, mit all seiner Abscheulichkeit ist er kaum schlimmer als Macchiavels Freund, der wohlbekannte Caesare Borgia, wenigstens wie er von der Geschichte und zum Teil von dem florentinischen Sekretär selbst geschildert wird (Examiner v. 3. 5. 1818, S. 284).

William Shakespeare: An die Spitze von Hunts Äusserungen über Shakespeare wollen wir die stilistisch nicht glückliche, aber begeisterte Huldigung stellen, die er dem Genius in einem Aufsatz des Jahres 1818 dargebracht hat:

Gesegnet sei dein Andenken, du erhabenster aller Menschen, der du ohne Heftigkeit sowohl wie ohne Begeisterung, ohne Parteilichkeit wie ohne Mangel an tieferem Wohlwollen, ohne Übelnehmen gegenüber den herausforderndsten Verfehlungen bist, der du uns einen Kern schöner Weisheit hinterlassen hast, in deren Geist allen

menschlichen Dingen Gerechtigkeit widerfährt, in der das Laster weder als unentschuldbar noch als glücklich hingestellt wird, worin die Ansprüche glücklicherer Jugend bescheiden und anziehend gemacht sind, gleichweit entfernt vom Hochmut gegenüber ihren Mitgeschöpfen und von im Staube kriechender (dust-biting) Furcht vor dem übel gepriesenen Himmel — worin die Erde nicht herabgesetzt noch die Gerechtigkeit der Zukunft gefährdet (committed) wird, — wo erheuchelte Schuld und Einfalt in gleicher Weise missbilligt werden, wo weder die Belohnung zu etwas gemacht wird, das nur um der Person willen wünschenswert ist, noch uns Strafen angedroht werden, weil wir bereits unglücklich waren, — eine Weisheit, die *eine* Abgeschmacktheit weder durch eine andere erklärt, noch sie, in Ungeduld darüber nicht fähig zu sein eine Erklärung zu geben, in eine Drohung verwandelt, — kurz eine Weisheit, in der die menschlichen Wesen gut gesinnt, irrend, verzeihlich und verbesserungsfähig sind, und welche geniales Wissen genug gewährt, um die sich langsam entwickelnde Frucht menschlicher Erfahrung zur Reife zu bringen und wahre Einfalt zu befähigen ihren eigenen erdichteten Sonnenschein zu verwirklichen

(Examiner v. 3. 5. 1818, S. 284 f.).

Nun müssen wir versuchen uns schrittweise in dem überreichen Sh.-Material Hunts zurechtzufinden:

Der Erfindungsgabe und Phantasie Sh.'s fehlt nichts, die eine ist erhaben, reich, ergreifend (affecting), greifbar (palpable), scharfsinnig, die andere voller Anmut, Mutwillen (playfulness) und Mannigfaltigkeit. Er gleicht den grössten Dichtern in Erhabenheit der Erfindungskraft, allen in deren Mannigfaltigkeit, allen in Phantasie, allen in jeder anderen Eigenschaft ausser in einer gewissen ursprünglichen Kraft (primæval intensity) wie die Dantes und Chaucers, und in der erzählenden Dichtung, die zu schreiben er, nach ‚Venus and Adonis' und ‚The Rape of Lucrece' zu urteilen, keinen Beruf hatte: Er überlud sie mit Reflexion (Imag. & F. ^{3}1846, S. 149).

In Hunts einleitendem Aufsatz von ‚Imagination and Fancy', betitelt ‚What is Poetry', finde ich über diese Frage noch folgende Auslassung: Wenn man nach seinen [eben genannten] früheren Erzählungen urteilen darf, so muss bezweifelt werden, ob selbst Shakespeare eine Geschichte hätte erzählen können wie Homer: wegen jener unaufhörlichen Tätigkeit und Überladung mit Gedanken,

wovon gelegentlich sogar in seinen Schauspielen etwas weniger wünschenswert wäre - wenn es überhaupt möglich wäre etwas, was wir von ihm besitzen, fortzuwünschen (ib. S. 62).

Wenngleich Shakespeare keine College-Erziehung hatte, war er doch so gelehrt wie irgend einer im höchsten Sinne des Wortes durch eine gelehrte Intuition (scholarly intuition). Er besass den *Geist* der Gelehrsamkeit. Er wusste, dass es ihm an Erziehung fehlte, und er ersetzte sie durch dieses oder jenes Mittel . . . In der Tat, wenn Shakespeares Poesie *einen Fehler* hat, ist es der: zu gelehrt zu sein, zu sehr überladen mit Gedanken und Andeutungen (allusions) . . . Er denkt zwanzigmal bis ein anderer *ein*mal denkt und lässt alle seine ernsten Charaktere so sprechen wie er selbst es konnte — mit einem Übermass von Witz und Verstand. Doch wusste er, dass Elfen ihre eigne Sprache haben müssen, und daher fliesst in seiner Poesie vielleicht nie eine reinere poetische Ader als wenn er in ihrer Person spricht — sie ist weniger vermischt mit jenen unzähligen Erläuterungen und Betrachtungen die, wenn auch der eigenwillige und metaphysische Kritiker sie für jede Gelegenheit geeignet halten mag oder uns zu überreden vermag, ihre Abwesenheit nicht zu wünschen wegen ihrer anregenden Wirkung auf unsere geistige Fähigkeit, doch sicherlich weder immer für die dramatische und noch weniger für die erzählende Dichtkunst geeignet sind.

Es ist im Gegenteil offenbar, dass der allzu reiche Geist (over-informing intellect), den Shakespeare allen seinen Werken verlieh, eine persönliche sowohl wie eine literarische Eigentümlichkeit gewesen sein muss; und da die Ereignisse, von denen er spricht, manchmal ihrer Natur nach interessanter sind als selbst ein Überfluss seiner Erläuterungen sie machen kann, mag man es den Lesern verzeihen, wenn sie manchmal wünschen, er hätte sie ein wenig kürzer für sich selbst sprechen lassen sollen.

Die meisten Leute würden Ariostos und Chaucers erzählende Dichtung der Seinigen vorziehen, die ‚Griselda' z. B. und die Geschichte der Isabella dem ‚Rape of Lucrece'. Die intensive Leidenschaft genügt. Das Elend genügt.

Über das, was die Natur selbst in Stillschweigen erstarren zu lassen bestrebt ist, vertragen wir nicht einmal die herrlichsten Worte. *Curae ingentes stupent.*

Unser erhabener Dichter war noch nicht ganz über die Zeiten

hinaus, wo es für einen Autor noch für schicklich gehalten wurde, alles zu sagen, was ihm in den Kopf kam.

Er studierte Chaucer, er sah den lebenden Ruhm Spensers, und seine dramatischen Kollegen halfen ihm nicht sich im Zaum zu halten. Die Schauspieler erzählten Ben Jonson, dass Shakespeare nie eine Zeile ausstrich, und Ben sagte: Man habe ihn für neidisch gehalten, weil er bemerkte er wünschte, dass er tausend ausgestrichen hätte. Er musste manchmal, sagt er, zurückgehalten werden (Aliquando sufflaminandus erat).

Sollte das sowohl auf seine Unterhaltung wie auf seine Schriftstellerei angewandt werden? Zeigte er eine ebensolche Überfülle wenn in Gesellschaft? Vielleicht würde er das getan haben, wenn nicht seine Bescheidenheit und Selbstkenntnis gewesen wären. Seine Beredtsamkeit ganz in Schranken zu halten, war kaum möglich; und wer könnte wünschen, dass es möglich gewesen wäre? Hätte er doch einen hundertmal so reichen Boswell wie Dr. Johnson gehabt um alles niederzuschreiben! ‚Bacon's Essays would have seemed like a drop out of his ocean. He would have swallowed dozens of Hobbesses by anticipation, like larks for his supper'.

Wenn Shakespeare anstatt sich als den grössten Dichter der Welt zu erweisen nichts geschrieben hätte als die phantastischen Szenen [die Hunt für seinen Band ‚Imagination and Faucy' ausgewählt hat] [1]), würde er immer noch einen hohen und besonderen Ruhm erworben haben — den eines »Dichters der Elfen« (*‚Poet of the Fairies'*). Denn man kann sagen, dass *er* die Elfen erfunden hat, d. h. er war der erste, der sie zu poetischer Verwendung brachte, der sie aus bäuerischer Nachbarschaft in die reichsten Gefilde der Phantasie und Einbildungskraft versetzte (ib. S. 150 ff.).

Shakespeare war ein ebenso grosses komisches wie tragisches Genie, und jedermann würde so denken, wenn es dem Lustspiel möglich wäre auf das Gemüt einen ebensolchen Eindruck zu machen wie das Trauerspiel. Freilich waren die Zeiten, in denen er lebte, wie Hazlitt bemerkt hat, nicht so närrisch und lächerlich wie die Gegenwart unserer Prosa-Lustspiel-Dichter, und deshalb hatte er

---

[1]) Diese Blütenlese enthält Szenen aus dem Tempest, Macbeth (M. u. die Hexen), Midsummer, Night's Dream (Streit zwischen Oberon u. Titania). Merchant (Lorenzo u. Jessica, die Rückkehr der Portia u. Nerissa erwartend), Anthony and Cleopatra (Antonius u. die Wolken), Henry IV. A (Harry Hotspur), Cymbeline (Imogen).

nicht so viel, worüber er lachen konnte : auch ist von demselben Kritiker mit gleicher Wahrheit erkannt worden, dass sein Geist von einer zu umfassenden und grossmütigen (magnanimous) Art war um sich an der Satire zu ergötzen : ‚But who doubts that had Shakespeare lived in those inferior times, the author of the character of Mercutio could have written that of Dorimant? of Benedick and Beatrice, the dialogues of Congreve, or of ‚Twelfth Night' and the ‚Taming of the Shrew', the most uproarious farce? J certainly cannot think with Dr. Johnson, that he wrote comedy better than tragedy; that ‚his tragedy seemes to be skill, and his comedy instinct'. J could as soon believe that the instinct of Nature was confined to laughter, and that her tears were shed upon principles of criticism. Such may have been the doctor's recipe for writing tragedy; but ‚Irene' is not ‚King Lear'. Laughter and tears are alike born with us, and so was the power of exciting than in Shakespeare; because it pleased Nature to make him a complete human being'.

Kürzer äussert sich Leigh Hunt über diesen Gegenstand an anderer Stelle :

Shakespeare besitzt alles Lachen und Weinen der Natur und entdeckt die »Seele des Guten in schlimmen Dingen«. Er ist Komödie und Tragödie zugleich, ein ganzer Mann in all seinem Können, seinen Stimmungen und Erfahrungen, und er verschönert alles. Er macht die Natur zu seinem Gegenstande durch ihr eigenes begeisterndes Medium, nicht durch das getrübte Glas des Verdrusses und der üblen Laune eines Menschen (Stories fr. Ital. P., 1846 T. 79).

Shakespeare hatte Witz und Humor in ihrer Vollendung und wie jeder Besitzer so glücklicher Geistesgaben schwelgte er in ihrem Genuss. *Molière* war kein grösserer Freund davon einen Spass zu Tode zu hetzen, *Rabelais* konnte keine bewunderungswürdigere Narretei (fooling) loslassen. Seine Freude entspricht seiner Melancholie, sie ist gegründet auf dasselbe Wissen und Gefühl, und sie lieferte ihm ein Gegengewicht gegen ihre Schwere : »When he had been too thoughtful with Hamlet, he ‚took it out' with Falstaff and Sir Toby.« Nicht dass er gewohnheitsmässig schwermütig gewesen wäre. Dafür hatte er einen zu gesunden Verstand und zu viel Frohsinn, aber indem er den ganzen Kreis des Gedankens durchwanderte, musste er mit Notwendigkeit durch seine dunkelsten wie durch seine hellsten Phasen gehen, und der Sonnenschein war um

so willkommener. Der grosse gründliche Menschenkenner (humanist)... liess sowohl den ernstesten wie den heitersten Augenblicken des Lebens gleiche Gerechtigkeit widerfahren.

Es ist ein bemerkenswerter Beweis der Heiterkeit von Shakespeares Scherzen, dass es selbst von dem Überreichtum an Gedanken nicht verdorben wird, denn er ist in der Komödie ebenso wohl wie in der Tragödie der nachdenklichste unter den Schriftstellern. Ich kenne nur einen, der ihm in dieser Beziehung nahe kommt, ich wage sogar zu behaupten sehr nahe, obwohl er nichts von seiner eigentlichen Poesie besitzt. Es ist Sterne, in dessen ‚Tristram Shandy' kein Wort ohne Bedeutung ist — oft von der tiefsten wie gütigsten Art.

Die erklärten Narren Shakespeares gehören unter die weisesten Menschen, sie sprechen wie Äsop und Salomo bei jedem Spass, und doch unterhalten sie uns ebenso sehr wie sie uns unterrichten. Der Prahlhans Parolles, dessen Name »Wörter« bedeutet, als ob er nichts anderes gesprochen hätte, spricht kaum einen Satz aus, der nicht reich an Gedanken ist; und doch sind seine Schwächen und Selbst-Blossstellungen mit ihnen allen vermischt wie ein schleichendes Gift (sneaking infection) und verhindern unser Lachen respektvoll zu werden. Die Szene, in der ihm unter seinen alten Bekannten die Augen verbunden werden und er dazu verleitet wird ihre Charaktere zu verunglimpfen, in der Meinung, dass er ihren Feinden zu Gefallen redet, ist fast so gut wie die Ofenschirmszene in der ‚School for Scandal' (Wit and H. ²1848, S. 123 ff.).

Wir waren neulich erstaunt zu hören, dass Shakespeare keinen seiner Zeitgenossen gepriesen hat. Wir hatten ihm mechanisch Kredit gewährt für die Entfaltung jeglicher Grossmut (generosity) unter der Sonne und fanden, dass jene Überraschung uns verstimmte, nicht als Schriftsteller, sondern als Menschen. Was uns an Shakespeare störte (baulked), schien auch unseren Glauben an die Menschheit zu verwirren. Aber wir kamen bald wieder zu uns selbst. Bei Shakespeare war keine von den gewöhnlichen Ursachen vorhanden, die die Menschen mit ihrem Lob kargen lassen. Er hatte weder Grund eifersüchtig zu sein, noch sich zu fürchten. Er war das Gegenteil von unpopulär. Seine eignen Ansprüche (claims) wurden allgemein anerkannt. Er war weder einer, der sich über einen Freund ausschweigen musste um nicht von seinem Feind angegriffen zu werden,

noch einer, der selbst einen Stil oder eine Theorie mit Sorgfalt pflegte und so in der Verteidigung seiner selbst ein Monopol der Bewunderung für *sich* in Anspruch nehmen musste ... Wenn behauptet wurde es sei nicht wahrscheinlich, dass er, der die menschliche Natur durch und durch kannte, lobte, so antworten wir, dass es am wahrscheinlichsten in der Welt war, dass eben der, der sie wie Shakespeare durchschaute, ihr freundlich gesinnt war. Sogar Swift frischte die trockene Bitterkeit seiner Menschenfeindlichkeit durch seine Zuneigung zu Tom, Dick und Harry wieder auf; und was Swift tat in seiner Ungeduld darüber, dass er die Menschen nicht besser fand, würde Shakespeare tun aus der Geduld heraus, mit der er sie so gut fand.

Wir führten das Sonett in der ‚The Passionate Pilgrim' genannten Sammlung als Beispiel an, das beginnt: ‚If music and sweet poetry agree' und worin Spenser so hoch gepriesen wird. Man erwiderte, dass gewissenhafte Forscher diese Sammlung als unecht betrachteten [Hunt glaubt an die Echtheit] ... Aber Forscher hätten viel mehr zu tun als die Unechtheit dieser Gedichte zu erweisen, bevor sie aus Shakespeare einen neidischen Autor machen könnten. Sie hätten all die Bescheidenheit und Güte in seinen anderen Werken auszuschalten, sie hätten seine allgemein anerkannte Feinheit auszulöschen in einer Zeit, in der fein (gentle) alles bedeutete, was sowohl edel wie sanftmütig war. Sie hätten Bitterkeit zu finden in der süssen Weisheit, die seine dramatischen Werke durchzieht, und Eigennutz in der einfachen und vortrefflichen Freigebigkeit des Gefühls, die seine persönlicheren Werke heiligt. Sie hätten zu entstellen und zu verstimmen diese ganze abgerundete harmonische Gesinnung, die ein grosser Zeitgenosse beschrieb als die ‚sphere of humanity' selbst, ihn des Beiworts zu berauben, das ihm in der Schule Miltons gegeben wurde: ungewöhnlich (unvulgar), sie hätten die Universalität seiner Weisheit darzustellen als mit denselben Schattenseiten behaftet wie sie die Universalität des Wissens aufweist, sie hätten das kindliche Herz aus dem Leib des Mannes zu nehmen, Shakespeare zu entshakespearen. — Wenn Shakespeare nie in seinem Leben einen Zeitgenossen erwähnt, nie in seinen Sonetten so viele Beweise herzlichen und bewundernden Mitfühlens mit seinen Nebenmenschen gegeben hätte, würden wir noch eher glauben, dass blosse Bescheidenheit seine Zunge zurück-

gehalten hätte, als den leisesten Vorwurf einer niedrigen Gesinnung zulassen. Wir können es für möglich halten, dass er gedacht hat sein Lob sei nicht erwünscht; aber wenn er sich nicht selbst mit Willen herabsetzte um nicht besser zu sein als seine Mitgeschöpfe, können wir es nicht für möglich halten, dass er Lobgedichte von ihm für erwünscht hielt und sie doch versagte (Indicator v. 27. 9. 1820, zit. n. Kent, S. 236 ff.[1]).

Shakespeares dramatischer Vers: Der hoch über allen anderen stehende Dramatiker Shakespeare hat eine Zehn-Silben-Regelmässigkeit des Baues fast geheiligt, die kaum je durch eine Silbe verändert wird, obwohl sie reich an jeder anderen Mannigfaltigkeit der Modulation ist. Aber so edel die Musik ist, die er uns hinterlassen hat, massig und doch leicht und ihm nie versagend, ebenso wenig wie sein übermenschlicher Reichtum an Gedanken und Bilderschmuck, so wage ich doch zu denken, dass, wenn Shakespeare in grösserem Abstand von den Zeiten der fürstlichen Monotonie von Marlowes »wuchtigem Vers« gelebt hätte, er diese rhythmische Freiheit, die er zuerst als seine Eigenart einführte, noch weiter gefördert und die lebhafte Ungebundenheit Beaumont und Fletchers vorausgenommen und weit übertroffen hätte (A Legend of Florence, 1840, S. IX).

Während seiner zweiten Periode als Theaterkritiker hat Leigt Hunt an einem Abend ein Stück Sheridans und am folgenden Shakespeares ‚Merchant of Venice' gesehen; auf diese Tatsache bezieht sich die Einleitung des am nächsten Morgen in seinem ‚Tatler' erschienenen kritischen Aufsatses:

Welch ein Übergang von einem von Sheridans Schauspielen mit wenig mehr als Sarkasmus, Freude an der Entdeckung von Fehlern und an der Kränkung zu einem von Shakespeares Stücken, die sicher voller Anmut (sweetness) sind, wie bitter auch ihr Gegenstand sein mag!

Das ist einer von den Punkten, in denen Shakespeare unvergleichlich ist. Niemand kommt ihm darin nahe. Schönheit ist so sehr sein Attribut wie Kraftfülle. Die Anmut seiner Natur besänftigt wo immer sie kann und zwingt die widerspenstigsten Gedanken zu zeigen, dass sie lächeln können (Tatler, 1830/2, T. 187).

[1] Weitere Ausführungen über diese Frage s. S. 23, 60 f.

Die *historischen Schauspiele* Shakespeares lassen sicher erkennen, dass sie seinen mächtigen Geist nachteilig beeinflussten. Man konnte auch nicht verlangen, dass er die Könige, ihre Streitigkeiten und Sophistereien für immer so unverändert interessant machte wie Vorkommnisse, die uns allen vertraut sind. Ein Teil des Interesses an diesen Schauspielen erwuchs aus dem Mangel an Büchern jener Zeit. Jetzt kennen wir die Geschichte besser und haben weniger Ehrfurcht vor den darin Handelnden, grössere Dinge beschäftigen uns. Aber Liebe, Witz, Mitleid und die Kämpfe des Willens mit dem Verstand sind immer interessant (ib. I. 226).

Wie entzückend sind alle liebenden *Frauen Shakespeares* und wie genau hat er jene Vollkommenheit weiblichen Zaubers getroffen, der aus der Verbindung eines guten Herzens mit einer lebhaften Phantasie und einem reizvollen Temperament besteht! Wie arm erscheinen die Frauen fast aller anderen Dramatiker (die anziehend und verführerisch sein sollen) an ihrer Seite! Wie unliebenswürdig ihre Tugenden, wie unrein und kalt (unvoluptuous) ihre Liebe! Welch ein himmelweiter Abstand (extremity of remoteness) besteht zwischen der höchsten Freiheit oder anerkanntesten Leidenschaft in Shakespeare und dem herzlos sinnlichen (animal) Charakter der Chloë, mit dem Fletcher seine liebliche Schäferdichtung ‚The Faithful Shepherdess' verbittert hat (ib. I. 263).

Welche Auffassung der Anmut kann zu weit sein für einen Charakter wie Imogen? Nach welcher Vollkommenheit der Liebe und Heiterkeit (geniality) sollten wir in Desdemona vergebens forschen? Was für eine Verbindung von Herzlichkeit (cordiality) und höfischem Scharfsinn in Rosalind? Was für ein Sich-nach-innen-kehren der Seele in Viola, die nichtsdestoweniger mit dem Auge beobachtete, wenn der Geliebte gegenwärtig und es nicht bemerken konnte? Was für eine rundbackige, ewige (perpetual), lachende Mischung von Anmut und Verschlagenheit in Beatrice, entstanden aus Gesundheit, Nachsicht (indulgence) und einer guten fürstlichen Meinung von einem Witz, wegen dessen sie offenbar von ihrer Kindheit an gepriesen wurde? Wir sehen, dass sie die Kinderstube, ihren Vater, ihre zarte Base Hero beherrscht und nur dank ihres vornehmen Blutes es vermieden hat unangenehm zu werden.

All diese reizenden Frauen reden in der verständigsten Ausdrucksweise, geben sich nach Belieben der anmutigsten Laune

hin, kurz: sagen die besten Dinge in der besten Art und fordern unsere Phantasie heraus sich auf ihre Höhe zu schwingen (Tatler v. 18 2. 1831).

Vielleicht bereitete es ihm nächst seiner Leidenschaft die Natur zu ergründen und sie mit Poesie zu überladen, die grösste Freude einen Spass bis zum Ende zu verfolgen (pursuing a joke); und seine geringsten Szenen sagen auf diese Weise den Menschen, die im gesunden Besitz ihrer Geisteskräfte sind und den Genuss der Kritik vorziehen, mehr als der begeistertste Erklärer herausfinden kann. Sie sind Beispiele seines Frohsinns, seiner Geselligkeit, seiner Leidenschaft Vergnügen zu bereiten und zu empfangen, seiner Freude an etwas weiserem als Weisheit. — Die Lieblingskinder Shakespeares sind geschaffen um ihm in dieser Besonderheit zu gleichen. Hamlet, Mercutio, Touchstone, Jacques, Richard the Third, and Falstaff, ‚inimitable Falstaff', are all men of wit and humour, modified according to their different temperaments or circumstances; some from health and spirits, others from sociality, others from a contrast with their very melancholy . . .

Einige von Shakespeares Charakteren wie Mercutio und Benedick sind fast völlig aus Witz und Fröhlichkeit geschaffen; und unterhaltende (delightful) Gesellen sind sie und gerade aus ihrer Verfassung (state) heraus bereit die ernstesten und mannhaftesten Dinge zu vollbringen. Auch die meisten seiner Frauen haben einen Überfluss an natürlicher Lebhaftigkeit. Desdemona ist in jeder Beziehung so liebenswürdig im Umgang (pleasant of intercourse), dass der Mohr, nachdem er eifersüchtig geworden, versucht ist das als einen Beweis für ihren Mangel an Ehrbarkeit anzusehen (Indicator v. 29. 11. 1820).

Diesen allgemeinen Betrachtungen über den Genius Shakespeares fügen wir Hunts Äusserungen über seine einzelnen Dramen an:

The Comedy of Errors: Die Komödie der Irrungen ist das am wenigsten unterhaltende Schauspiel Shakespeares (Examiner v. 28. 11. 1819, S. 766):

Wir können uns nicht denken, dass Shakespeare dieses Stück mit irgend welcher Befriedigung schrieb. Es hat unfraglich Kennzeichen seiner Hand; aber die klassischen Geschichten, die er zufällig wählte oder für sich wählen liess, sind die Dinge, an denen uns Sh. am wenigsten Vergnügen finden lässt, sei es nun im Lust-

oder im Trauerspiel. Mit dem letzteren spielen wir auf Coriolan an. Sie kamen von Rom, und es ist ein gewisses Etwas in dem römischen Geist, das so kalt berührt wie der Marmor ihrer Gebäude. Es ist für den Zuschauer unmöglich, wie phantasiebegabt er auch sein mag, über die äusserste Unwahrscheinlichkeit zweier vollständig gleicher Herren und ebenso gleicher Diener hinwegzukommen, die bei jedem Schritt einander kreuzen und verwechseln ohne zu einer Erklärung zu kommen. Und die Sache wird dadurch noch schlimmer gemacht, dass die Parteien von verschiedenen Schauspielern dargestellt werden müssen, die die ähnlichen Herren und Diener »auseinanderspielen« (disenact) . . . Aber die Zuschauer waren damals mehr daran gewöhnt ein Auge zuzudrücken (to make allowances), da man ehmals keine solchen Szenerien und Hilfsmittel hatte wie heutzutage (Examiner v. 16. 12. 1819, S. 828).

Richard III.: Die Werbeszene in Richard III. [1 II) ist *die einzige unnatürliche Szene in Shakespeare* (Dram. Essays, 1894, S. 202).

The Merchant of Venice: Nach einer Besprechung von Marlowes ‚Jew of Malta' fährt Hunt fort:

Aber da erstand Sh. in der vollkommenen Weisheit seiner menschlichen Natur, und indem er den Juden selbst von Ungeheuerlichkeiten (enormities) befreite, die trotz aller Erklärungen immer noch über das gewöhnliche Mass hinausgehen . . . bekleidete er seine dürren Beine und sein verlarvtes Antlitz mit Fleisch und Blut, gab ihm gute und böse Eigenschaften gleich wie den Menschen, an denen der Jude sich rächte, und liess nur gerade so viel Ungewöhnliches in ihm als er für einen Gegensatz zu den verderblichen (pernicious) Fehlern seiner Verfolger bedurfte (ib. v. 3. 5. 1818, S. 284 f.).

Der Jude liebt seine Tochter. Man erkennt diese Liebe selbst in seiner Anklage, die er gegen sie erhebt; und er liebte sein Weib so sehr, dass, als er einen kostbaren Ring verliert, sein grösster Schmerz der ist, dass Leah ihn ihm gegeben. Seine Tochter tauschte ihn aus für einen Affen. *Er* hätte sich nicht von ihm trennen können »für eine ganze Wildnis von Affen«. Die übrigen Charaktere . . . sind zusammengesetzt aus Liebe, Frohsinn und Freundschaft.

Die Frauen in diesem Stück sind wie alle Frauen Shakespeares

so reizend wie die Natur sie nur erschaffen kann, obwohl sie verschiedenartig sind. Was für eine feine und edelsinnige Probe setzt Portia in der Kästchen-Szene für ihren Geliebten ins Werk! Wie entzückend ist ihre und ihrer Zofe Rückkehr nach Hause, mit dem Licht, das sie in der Ferne aus den Fenstern leuchten sehen! Und was für eine hübsche Verwirrung richten sie mit den Ringen an — wie vielversprechend (prophetic) für die Lebhaftigkeit ihres Honigmonds! (Tatler v. 28. 10. 1830, I 187).

Die Geschichten, auf die von Lorenzo und Jessica in der Mondnacht, in der sie die Rückkehr der Portia und ihrer Zofe erwarten, angespielt wird — die von Troilus und Cressida, Pyramus und Thisbe, Dido und Aeneas, Jason und Medea — finden sich alle in Chaucers ‚Legend of Good Women'. Es ist ergötzlich unseren grossen Dichter so erfüllt zu sehen von seinem Vorläufer. Er kann jedoch nicht umhin Einzelheiten zu erfinden, die in seinem Original nicht sind (Imag. & F., S. 186 f.).

Über Sh.'s Stellung zur Judenfrage sagt uns Hunt:

Sh. verteidigte zu seiner Zeit mittelbar die Sache des Juden und erreichte, dass er auf eine Stufe mit der übrigen Menschheit gestellt wurde. Dem Juden ist es seitdem nicht nur erlaubt worden menschlich zu sein, sondern einige haben es sogar unternommen ihn darzustellen als den »besten der guten Christen, obwohl er es nicht weiss« (Indicator v. 30. 8. 1820, zit. nach Johns. S. 100).

King John: Das Trauerspiel ‚King John' ist »nicht mit Shakespeares höchstem Können geschrieben« [Dr. Johnson], weil des Dichters höchste Weisheit und Erfindungsgabe durch die Natur der Dinge im Schauspiel nicht angezogen wurden, aber es enthält alles, was zu einer richtigen und feinen Unterscheidung der Charaktere gehörte, und vielleicht gibt es im Ganzen kein Schauspiel Sh.'s, das einen so gleichmässigen Schwung der Versifikation zeigt (Examiner v. 3. 6. 1810, S. 344).

Die drei vorherrschenden Eigenschaften des im Tode starken Königs sind sein königlicher Sinn, seine Furcht, die bis zur Selbsterniedrigung geht, und sein Erpressergeist (spirit of exaction) (Tatler v. 29. 11. 1830).

Henry the Fifth: Heinrich 5. ist kein gutes Theaterstück (acting-play), wenigstens nicht in unserer Zeit. In jedem Erzeugnis Sh.'s müssen Edelsteine sein, und so sind auch in diesem feine

Verse ‚familiar in our mouths as household words', [Henry V., 4 III 52], um nur *ein* Beispiel zu zitieren . . . Heinrich 5. wurde geschrieben um den gleichförmigen (uniform) Untertanen einer despotischen Regierung vor 200 Jahren zu gefallen, und da das Stück wenig von der immerwährenden Menschlichkeit enthält, die die meisten von Shakespeares Schauspielen erfüllt, klingt es nur matt für die Ohren einer Zuhörerschaft unserer Tage mit volkstümlicherer Gesinnung (Tatler v. 9. 11. 1830).

The Merry Wives of Windsor: Die lustigen Weiber müssen als Beispiel des reinen Lustspiels sowohl hinter ‚Much Ado' wie hinter dem ersten Teil von ‚Henry IV.' zurückstehen, von denen das erstere es in Witz, das letztere in Witz und Humor übertrifft. Einige der unterhaltendsten Szenen in den ‚Merry Wives' sind nur Posse, obwohl eingestanden werden muss, dass, wenn auch manches Possenhafte in der Darstellung weggelassen wird, vieles auch eingeschoben sein kann wie in den Reden des Dr. Caius oder den Faustschlägen zwischen Pfarrer und Doktor. ‚Slender' ist eine ausgezeichnete Leistung ruhigen Humors, und es besteht ein grosser charakteristischer Unterschied zwischen dem Walliser und dem Franzosen, von denen der erstere die Eifersucht als einen Mangel an Weisheit bezeichnet, während der letztere sie mit einem Fluch von sich weist als eine schlechte, in Frankreich nicht geltende Mode. Sh. zog allen möglichen Nutzen aus den wenigen Franzosen, die damals in England aufgetaucht waren. Von den Wallisern und ihrer wunderlichen Einfachheit scheint er denselben Gebrauch gemacht zu haben wie die modernen Dramatiker von den Irländern. Es ist schade, dass er uns nicht noch einige Bilder mehr vom nationalen Charakter hat geben können . . . Alles in allem gibt es in den ‚Merry Wives' keine Szene, die überhaupt verglichen werden könnte mit dem ausgesuchten Humor von Falstaffs Blossstellung in ‚König Heinrich IV.' und der den König parodierenden Szene Falstaffs und des jungen Prinzen im gleichen Stück. Falstaff ist nicht mehr die glückliche Verkörperung des Verächtlichen und Ergötzlichen, die sogar den mürrischen Samuel Johnson in eine bewundernde Apostrophe ausbrechen liess (Examiner v. 10. 12. 1809, S. 792).

Julius Caesar[1]) hat vielleicht, mit Ausnahme des Coriolan,

[1] Vergl. hierzu unter Dr. Johnson, S. 152 f.

weniger des Poetischen in sich als die anderen Tragödien Sh.'s. Aber Laune und Phantasie (fancy and imagination) passten nicht zu dem Geschäft der Szene, und was an Farbe und Schmuck fehlt, wird ausgeglichen durch die feinsten Gegensätze der Charaktere. Das Stück ist für sich selbst eine ganze Schule der menschlichen Natur. Die veränderliche Unfähigkeit der Menge, der kaiserliche Widerstand Caesars, das höfische und berechnende weltmännische Wesen des Antonius, die gewöhnliche Eifersucht Cascas, die höher stehende Eifersucht und das ungeduldige Temperament des Cassius, die Uneigennützigkeit und in sich gekehrte (self-centered) Philosophie des Brutus scheinen auf einmal das Ergebnis von tausend verschiedenen Erziehungsarten vor uns zu bringen, von tausend Gewohnheiten, die veranlasst sind durch Umstände, Leidenschaft oder Nachdenken (reflexion). Brutus ist indessen offenbar der Held der Geschichte, er hätte dem Stück seinen Namen geben müssen, denn Caesar erscheint nur in zwei kurzen Szenen und ist bereits am Anfang des dritten Aktes aus der Welt geschafft, während Brutus nach seiner ersten Unterredung mit Cassius zu Beginn des Stückes in allem was folgt der Schiedsrichter und bis zuletzt der führende Geist ist (ib. v. 29. 3. 1812, S. 204).

Much Ado about Nothing: Das Lustspiel ‚Much Ado' ist eine jener glücklichen Verbindungen von Witz und Humor, die abwechselnd die Phantasie (fancy) des feineren (polite) Teils der Zuhörerschaft erfreuen und das allgemeine Gelächter der Galerien hervorrufen können. Wenn diese Vereinigung natürlich ist, ist es immer ein Beweis der Meisterschaft des Verfassers . . . Wenn der verschwenderische Witz in ‚Much Ado' so natürlich wie lebhaft ist, so wird der Humor, wenngleich er so rückhaltslos wie die blosse Posse erscheint, ebenso natürlich erzeugt. Das ist die Wirkung der Fähigkeit besonderen Charakteren ihre besondere Sprache zu geben.

Es besteht eine ausgezeichnete Harmonie im ganzen Verlauf von Sh.'s Schauspiel . . . Die beiden hauptsächlichsten Männer- und Frauengestalten sind einander vortrefflich gegenübergestellt: Claudio und Benedick, Beatrice und Hero. Der heitere Verspottungskrieg zwischen Benedick und Beatrice ist ein Musterstück ungezwungenen Witzes. Er ist Poesie, angewandt auf gewöhnliche Gefühle und Gelegenheiten: Er hat die ganze Kunst und die doppelte Natürlichkeit Congreves, denn indem Sh. den Witz des Spiels auf diese

beiden Charaktere beschränkte, hat er seinen eigentlichen Vertretern erst die rechte Einfassung gegeben. Congreve wirft in seiner verschwenderischen Freigebigkeit buchstäblich seine Perlen vor die Säue, seine niedrigsten Charaktere sind immer die grössten Geister in seinen Stücken (ib. v. 3. 1. 1808, S. 11 f.).

Dieses sehr günstige Urteil Leigh Hunts über dieses Stück stammt aus den ersten Jahren seiner Kritikertätigkeit. Wir werden gleich sehen, dass eine spätere kurze Besprechung weniger begeistert ausfällt: Die Fabel ist in der Tat . . . dünn genug und hat doch Mühe genug sich zur Geltung zu bringen.

In fast allen Stücken Sh.'s, so wundervoll sie auch sind, gibt es einige Szenen, die entweder einen gelegentlichen Mangel an Bühnentakt beweisen oder Gleichgültigkeit gegen die Geschichte oder eine besondere Schmeichelei für den Verstand seiner Zuhörerschaft zeigen, von der wir annehmen müssen, dass sie sich für delikate Punkte in Sprache und Charakter interessierte, die in späteren Zeiten wenig Aufmerksamkeit bei den Zuhörern gefunden haben (Tatler, 1830/2, I 575).

As You Like It: Sowohl Witz wie Weisheit finden sich in sehr vorteilhafter Weise in verschiedenen Stellen dieses Stückes, auch die Charaktere sind wohlbegründet (well-founded), vielleicht mit Ausnahme einiger Derbheiten in der Sprache der Rosalind. Aber die Fabel ist unnatürlich: Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit werden zugleich verletzt, wenn die beiden jungen Damen, die eine in Männerkleidung und die andere mit einer Krücke, die Schafe weiden gehen und dazu noch in einem flämischen Wald. Idyllische Erzählungen waren zur Zeit Sh.'s sehr in Mode, und wenn der Schauplatz noch in irgend ein südliches Klima verlegt wurde, hatten sie einen gewissen Anspruch auf Duldung; aber sie waren nie natürlich — wenigstens nicht in der Zierlichkeit, mit der die Dichter sie ausstatteten — und hätten als Bilder eines unwirklichen Lebens von dem grossen Meister in der Schilderung von Menschen und Gebräuchen vermieden werden sollen.

Die beiden ursprünglichsten Charaktere des Stückes bilden einen sehr gefälligen Kontrast, besonders weil sich in ihrem Humor eine Beimischung (dash) befindet, die sie einander sehr ähnlich macht, wenngleich ihre Anlage so verschieden ist. Jacques' Neigung zum Scherzen bildet ebenfalls einen sehr angenehmen Ausgleich

seiner natürlichen Melancholie und hindert seine philosophisch düstere Stimmung daran vollkommen düster, rein Johnsonisch zu werden.

Touchstone ist ein Hofnarr mit viel Mut und einiger Spitzbüberei (knavery), etwas von der Mischung von Gewöhnlichkeit, Humor und Niederträchtigkeit, aus der Sh. später den Charakter des Autolyeus in ‚The Winter's Tale' formte . . . Sh. hatte seine Freude an solchen mannigfaltigen Charakteren und liess ihnen ebenso viel harmonische Färbung wie Wahrheit der Zeichnung angedeihen (Examiner v. 7. 1. 1810, S. 8).

‚As You Like It' ist eine ergötzliche Schäferdichtung. Sh., dessen glückliche Weisheit ihre knabenhaften Vergnügungen sein ganzes Leben hindurch behielt, gab sich dem ländlichen Reiz der Szenerie hin, in die er dieses Drama verlegt hat.

Der muntere von Rosalind gesprochene kleine Prosa-Epilog voll weiblicher Anmut ist unwiderstehlich. In der Tat wäre es seltsam, wenn die spitzfindigsten Zuhörer ein Schauspiel nicht gern hätten, in dem sich so viel feine Stilkunst neben seinen anderen Verdiensten findet (ib. v. 16. 1. 1820, S. 38).

Sh. fasste seinen Begriff von ‚innocence' weiter als die zeitgenössischen Kritiker [In den Zeitungen ‚The Times' und ‚The Morning Chronicle' waren ungünstige Kritiken der Rosalind der Schauspielerin Miss Taylor erschienen, wogegen sich Leigh Hunt in diesen Ausführungen wendet] und seine Rosalind vereinigte tatsächlich viel Verstand mit ihrer »Einfalt«. Junge Damen von Bildung sind sehr wohl fähig ihn mit ihrer Einfalt zu vereinigen, und diese Mischung zu zeigen war in jenen Zeiten erlaubter als heutzutage. Nun verbirgt Rosalind mit ihrem von Liebe und Zärtlichkeit überströmenden Herzen nicht nur diese Lebhaftigkeit ihrer Phantasie nicht vor ihrem Geliebten, sondern macht sich sogar ein Vergnügen daraus keinen einzigen Gedanken vor ihm zu verbergen.

Sie ist seiner Liebe sicher; sie ist mit ihm im Walde, denkt Tag und Nacht an ihn, ist als Mann verkleidet, was sie antreibt freier mit ihm zu sprechen; sie hat den Vorteil der Geburt und des Vermögens und will alle Güter, über die sie verfügen kann, an ihn verschwenden, was ein weiterer Beweis für die allgemeine verschwenderische Freigebigkeit ihrer Gefühle ist. Sie kennt die Echtheit (reality) ihrer Liebe, die sie an ihn verschenkt, sie glaubt (wie

Juliet), dass sie nicht zu viel sagen oder tun kann um sie zu zeigen. Schliesslich ist sie das Vorbild einer von Sh.'s Geliebten . . . und spricht genau so wie Sh. gern gehabt hätte, dass diese zu ihm gesprochen hätte (Tatler v. 20. 11. 1830).

Twelfth Night: Obwohl ‚Twelfth Night' Stellen von ausgesuchter Vortrefflichkeit und zwei Szenen von unwiderstehlichem Humor besitzt, ist es vielleicht das schwächste von Sh.'s beliebteren Dramen. Es ist schwächer als die Falstaff-Szenen in der Erfindung, wie ‚Much Ado' in Witz und Interesse, wie ‚The Taming of the Shrew' in Wirksamkeit und Vollkommenheit des Planes.

Malvolio, der beabsichtigt gewesen sein mag als Gegensatz zu Agnecheck, als einer, der eine ernste und verständige Narrheit dem grinsenden Blödsinn (idiocy) des anderen entgegensetzt, dessen Charakter, wie Dr. Johnson sehr richtig bemerkt, obwohl »mit grosser Genauigkeit gezeichnet, in weitgehendem Masse der eines natürlichen Schwachkopfes und daher nicht die eigentliche Beute des Satirikers« ist — er ist der Stammvater der vernünftigen Gecken (sober coxcombs), die seitdem auf der englischen Bühne im Überfluss vorhanden sind. Seine Vorwegnahme zukünftiger Würde und der majestätischen Zurechtweisungen, die er zu erteilen beabsichtigt, muss offenbar auf *eine* Stufe gestellt werden mit jener ausgezeichneten Lehrfabel, die von dem Glashändler der arabischen Erzählung bis zum Milchmädchen unserer Fabelbücher das Entzücken und die Belehrung (instruction) aller Zeitalter gewesen ist.

Der ungewöhnlichste wenngleich nicht entzückendste Charakter des Schauspiels scheint Sir Toby Belch zu sein, der vor unserer Verachtung nur durch den Gegensatz zu seinem Werkzeug Agnecheck gerettet wird, dessen übermässige Blödsinnigkeit dem anderen einen Anschein von Vernunft und sogar eine gewisse Neigung zur Ironie verleiht.

Der Gegensatz zu diesen Charakteren des niederen Lasters, den die zarte Gesinnung und zierliche Sprache der Viola bildet, ist sehr angenehm und erfrischend. Es ist nur schade, dass der zierlichere Teil des Dramas dem herberen in Beziehung auf Wahrscheinlichkeit nachsteht. — Es liegt etwas äusserst Rührendes und Befriedigendes nicht nur in der Uneigennützigkeit, mit der Viola des Herzogs Sache bei Olivia verficht, sondern noch mehr so in der Andeutung des Ersatzes, den sie ihm für Olivias Geringschätzung

bieten wird. Aber die Verkleidung von Frauen in Männerkleidern, die, obwohl sie den Zuschauern gefällt und vermutlich gefallen wird aus Gründen, die mit der dramatischen Schicklichkeit nichts zu tun haben, fällt uns immer auf als starke Verletzung der Wahrscheinlichkeit, besonders wenn sie im Verein mit Seelenzartheit (delicacy of mind) geboten wird. In Sh.'s Zeit, in der es noch keine weiblichen Darsteller gab, wurde die *persönliche* Ungereimtheit vermieden, und dieser Umstand liess wahrscheinlich bei anderen Nationen sowohl wie bei uns die beliebte Gewohnheit aufkommen, die Frauen als Knaben und Pagen auftreten zu lassen.

Auch mag er die noch grössere Ungereimtheit ermutigt und in gewissem Masse gemindert haben, zwei vollkommen einander gleiche Personen zusammenzubringen wie in dem Stück vor uns und in der »Comedy of Errors«, ein Kniff, den man indessen unmöglich vollkommen machen kann ohne zu den Masken der alten Bühne seine Zuflucht zu nehmen (Examiner v. 3. 11. 1811, S. 140 f.).

‚Twelfth Night' soll Sh.'s letztes Stück gewesen sein [eine irrige Annahme, es wurde bereits 1602 aufgeführt]. Was für eine Welt von Belehrung (information) gibt uns dieses Stück, in Bezug auf die Gutmütigkeit seiner Weisheit und deren Erhaltung durch sein ganzes Leben! Die Sorgen hatten ihn nicht dazu gebracht von der Welt bitter zu denken. Das *Wissen* war bei ihm in keiner Beziehung halbes Wissen. Ich finde etwas Gutmütiges selbst in den Titeln seiner Stücke. Er wusste nicht recht wie er das vorliegende Stück bezeichnen sollte, also legte er die Zeit auf einen Feiertag und gab ihm den Namen ‚Twelfth Night' oder (fügt er hinzu) »was ihr wollt«: »Ihr mögt es nennen wie ihr wollt«, sagt der Dichter, »es macht mir nichts aus, wenn es euch nur gefällt«. Ebenso ist es mit ‚As You Like It', und einen ähnlichen Charakter haben ‚A Midsummer Night's Dream', ‚All's Well', ‚Merry Wives', ‚A Winter's Tale' ... Es ist zu verwundern, dass Sh. den ‚Tempest' nicht ‚The Enchanted Island' genannt hat.

Die komischen Stellen in ‚Twelfth Night' sind so klar und frisch wie wenn sie gestern geschrieben wären. Ich kann nicht umhin zu denken, dass sie den Keim zum modernen komischen Stil (style of modern wit) enthalten, d. h. dass Sh. es sogar fertig brachte (contrived) den Flüchtigkeiten der Mode zu entgehen und das zu schreiben, was ein dauerndes Muster sein würde. Aber die

Liebe ist das Herz dieser schönen Stücke und die Musik sein Schlag (Tatler, 1830/2, I 478).

Measure for Measure : In den ‚Times' hatte ein Kritiker gesagt : ‚Measure for Measure' sei das anstössigste Schauspiel in englischer Sprache. Es sei nichts in der Gemeinheit Johnsons oder der lärmenden Derbheit Massingers, der ungezügelten Laune Beaumonts und Fletchers, das verglichen werden könnte mit der Anstössigkeit von ‚M. f. M.' Für Massinger, Beaumont und Fletcher gibt Hunt die getadelten Eigenschaften zu, aber ‚M. f. M.' ist ‚poison in jest' im Vergleich mit vielen der anstössigen Stellen in Beaumonts und Fletchers Schauspielen (Examiner v. 10. 11. 1811, S. 726).

Hamlet : Merkwürdigerweise hat sich Hunt, dessen Feder doch stets zur Kritik bereit war, nur mit wenigen Worten an eine Besprechung des Hamlet herangewagt. Vermute ich recht, so war es eine gewisse unbewusste Scheu, die ihn verhinderte eine erschöpfende Kritik von Sh.'s Meisterwerk auch nur zu versuchen.

Im Gegenteil, wir begegnen nur zu oft Wendungen wie : »Aber Sh. verblüfft uns auch hierin wie in jeder anderen Beziehung« oder ähnlich : »But Sh. always baffles superiority (Bacchus, 1825, Notes S. 201). Solche Ausdrücke pflegt er zu gebrauchen, wenn er bereits den ganzen Schatz seiner begeisterten Worte an ein hervorragendes Werk eines grossen Dichters verschwendet hat. So hat er an Hamlet mehr sich selbst tastend orientiert, wenn er über ihn schrieb, als mit durchdringendem Verständnis eine festgegründete eigne Meinung vorgebracht um dadurch anderen Lesern das Verständnis zu erleichtern :

Hamlet ist für Hunt inmitten seiner Unvernunft voll »ausgezeichneten Verstandes«. Es ist, wie Polonius von ihm sagt, »Methode in seiner Verrücktheit« (Tatler v. 22. 12. 1830).

Nachdem Hunt aus Dante die Beschreibung der Erscheinung Nimrods in der Hölle zitiert hat, fährt er fort : »Assuredly it could not have been easy to find a fiction so uncouthly terrible as this in the hypochondria of Hamlet. Even his father had evidently seen no such ghost in the other world. All his phantoms were in the world he had left. Timon, Lear, Richard, Brutus, Prospers, Macbeth himself, none of Sh.'s men had, in fact, any thought but of the earth they lived on whatever supernatural fancy crossed them. The thing fancied was still a thing of this world, ‚in its habit as it lived', or

no remoter acquaintance than a witch or a fairy. Its lowest depths (unless Dante suggested them) were the cellars under the stage. Caliban himself is a crossbreed between a witch and a clown. No offence to Sh.; who was not bound to be the greatest of healthy poets, and to have every morbid inspiration besides. What he might have done, had he set his wits to compete with Dante, J know not: All J know is, that in the infernal line he did nothing like him; and it is not to be wished he had«.

Es ist weit besser, dass er als eine höhere, universellere wohltuendere Spielart der Gattung »Dichter« der glücklichere Mensch sein sollte, der er war, und dass er uns die vollen Wangen auf seinem Denkmal hinterliess statt des abgehärmten Gesichtes des grossen, aber allzu ernsten und verhältnismässig einseitigen Florentiners. Selbst die Phantasie Spensers, den wir im Vergleich zu Sh. für einen »nervösen Herrn« (nervous gentleman) halten, wurde von keinen solchen Tränen wie Dante heimgesucht. ‚Or, if it was, he did not choose to make himself thinner (as Dante says he did) with dwelling upon them' (Imag. & F. ^{3}1846, S. 14 f.).

Als Sh. seine Ophelia erdachte, stellte er sie dar »mit jener liebenswürdigen Mischung von Zurückhaltung und Freimut, die den Reiz weiblicher Gesittung ausmacht . . . Er zeichnete sie als eine Dame, als die Schwester, die Tochter, die zärtliche Geliebte, jede mit ihrem eignen Reiz . . . Er gab nur jenes schöne Bild eines zarten Geistes, verwirrt, nicht bis zur Raserei verzerrt, jene Krankheit voller Geist und geduldiger Pein, bei der die Fäden zwar verwickelt, aber nicht abgerissen sind (the cords are tangled, not snapped), worin die grösste Schwäche der Natur nicht ihre Geisteskraft noch das äusserste (last) Dulden ihre Erinnerung an ihren Vater zerstört hat (Examiner v. 25. 9. 1808, S. 619).

Othello ist ein viel feinerer Charakter als Richard [III.] und verlangt ein grösseres Mass von Gedanken und Gefühl . . . Der Charakter der Desdemona ist einer der anmutigsten, die je ersonnen wurden. Sie hat das Herz eines Kindes mit all den Gefühlen eines Weibes. Sie ist edelmütig, unverdrossen, geduldig, reizend und weiss nichts vom Bösen. Ihr Verderben wird durch ihre Güte herbeigeführt.

Einige derbe (gross) Erklärer haben sich ein Vergnügen daraus gemacht mit Hilfe Jagos zu entdecken, dass sie sinnlicher (more sensitive) war als sie zu sein brauchte, oder wenigstens nicht weniger

sinnlich als die Lebhafteste ihres Geschlechts. Warum sollte sie es sein, wenn sie gut und warmherzig war?

Sie verliebte sich in erster Linie in Othello wegen seiner Gesinnung und seiner Seele und wegen all dessen, was er durchgemacht hatte. Wahre Sympathie war der Grund ihrer Leidenschaft, ihr folgte ihr ganzes übriges Wesen, und wir müssen annehmen, dass ihre Liebe eine Welt der Wonne (pleasure) sowohl wie des Stolzes für sie war; sie zeigt nur, dass sie in jeder Beziehung das Weib war, das sie hätte sein sollen — so vollkommen an Leib wie an Seele (Tatler v. 21. 2. 1831).

King Lear: Auch über Lear hat sich Hunt nirgends in Zusammenhang geäussert; meistens beziehen sich seine kurzen Bemerkungen auf besonders schöne Stellen, die er zur Illustrierung seiner Theorien in seinen einleitenden Aufsätzen ‚What is Poetry' vor ‚Imag. and Fancy' und ‚On Wit and Humour' in der gleichnamigen Sammlung zitiert:

King Lear ist eine tiefgründige Tragödie. Sie ist vollkommen beschäftigt mit dem Elend, das aus heftigen Leidenschaften entsteht, und mit furchtbaren Warnungen vor elterlicher Parteilichkeit (Examiner v. 22. 5. 1808).

Die Spässe des Narren in Lear sind die Seufzer der Erkenntnis (Wit & H., ^{2}1848, S. 9).

Wenn eine Stelle in Lear uns die Tränen in die Augen treibt, ist sie so lebenswahr (real) wie die Berührung durch eine kummervolle Hand (Indicator v. 23. 3. 1820).

Coriolanus: Was uns Leigh Hunt über Coriolan im allgemeinen zu sagen hat, haben wir schon anlässlich der Besprechung der ‚Comedy of Errors' angeführt. Im Einzelnen existieren keine nennenswerten Bemerkungen ausser der folgenden: Coriolanus ist kein Römer der eleganten Mode der späteren Zeit, er ist einer von den rauheren Soldaten der früheren Republik, und Sh. selbst fasste ihn offenbar als solchen auf (Examiner v. 30. 1. 1820, S. 75).

Timon of Athens: Nur verhältnismässig wenige Teile dieser Tragödie haben dramatisches Interesse. Die Moral, obwohl stark, ist offenbar und tatsächlich zu leicht vorauszusehen. Der Zuschauer kann sich noch ergötzen, aber er könnte das noch mehr in seiner Kammer, wo er jede kostbare Sentenz mit Muse abwägen und keine verlieren kann, sei es durch die Grillen (freaks) von Bearbeitern

oder die Mangelhaftigkeit der Stimmen der Schauspieler . . . Die Moral von Timons Tragödie ist nicht die, dass er nur Geschenke spendete und keine Wohltaten erwies, noch dass er das Streben nach Auszeichnung für Freigebigkeit (generosity) hielt, sondern dass die menschliche Natur kein Übermass erlauben will und dass wir, wenn wir in diese Welt treten mit einem Frohsinn, der uns zu hoch von ihr denken lässt, enttäuscht sein werden.

Sh. schrieb nie abgedroschene Moral. Er schmeichelte tugendhaften Menschen nicht mehr als lasterhaften. Gerade im Timon scheint er der Selbstgefälligkeit der Dogmatiker zuvorgekommen zu sein und den kynischen Philosophen Apemantus, der unter verschiedenen Verhältnissen erzogen und dem nie geschmeichelt worden, nicht erlauben zu wollen Timon zu schmähen ohne bitteren Tadel für die Fehler seiner eigenen Selbstsucht [4, III, 249 ff]. Das ganze Stück ist in der Tat überreich an meisterhaften Charakterzeichnungen und an ebenso poetischen wie tiefgründigen Stellen (ib. v. 3. 11. 1816).

The Tempest: Der Humor Calibans (wenn ich auch glaube, dass es viele Leute gibt, denen dieses Ungetüm zu sehr verfolgt und zu rachedurstig erscheint um überhaupt humorvoll zu sein) muss sich ergeben aus der Ungeschliffenheit seiner Manieren und seiner grenzenlosen Ehrfurcht vor der Göttlichkeit (divinity) des Matrosen, der ihn betrunken gemacht hat; und diese Ungeschliffenheit sowohl wie diese Ehrfurcht bringt Mr. Emery [ein Schauspieler zu Hunts Zeit] ganz unnachahmlich heraus, besonders in der heftigen Art und mit der hohen Stimme, mit der er Prospers verflucht, und in jenem gedankenvoll tiefen, seiner gewöhnlichen heiseren Roheit gegenüber gemilderten Ton, mit dem er seine neue Gottheit verehrt (Dram. Essays, 1894, S. 58).

Das Maskenspiel, das in den Tempest eingefügt ist, . . . ist etwas in seiner Art viel Vollkommeneres als Spensers sogenannte ‚Mask' in der Faerie Queene. Neben der übernatürlichen Mitwirkung hat es Lieder und einen Dialog und wird von Prospers berufen zum Zweck der Feier eines besonderen Ereignisses — der Verlobung Ferdinands und der Miranda. Es kann natürlich als bloss zufälliges Ereignis in einem Schauspiel nicht mit dem Werke Miltons [dem ‚Comus'] verglichen werden, noch ist es, obwohl nicht ohne Kennzeichen einer grossen Hand, so lebhaft und interessant wie

Spensers Pageant [in der Faerie Queene]; aber es kommt dem echten Maskenspiel viel näher als beide und unterscheidet sich in der Tat nur insoweit davon als es mehr eine Zufälligkeit denn ein Stück für sich selbst ist, eher ein Maskenspiel in einem Drama als ein Drama in der Form eines Maskenspieles (P. W., 1819, I. XXXI f.).

Von erdichteten Geschöpfen sind ausserhalb des Bereiches der Mythologie und des Ostens, was die Erfindungsgabe betrifft, vielleicht keine Sh.'s Ariel und Caliban ebenbürtig (Imag. & F., ^{3}1846, S. 11).

Schäferdichtung : Sh.'s allumfassender Geist hat die feinsten Andeutungen (intimations) pastoraler Dichtung gegeben in einigen seiner in die Schauspiele eingeflochtenen Maskenspiele und in seinen Schauspielen selbst, wenn nicht ‚As You Like It' ebenso gut eine Pastorale genannt werden könnte wie eine Komödie, wenngleich der Herzog und sein Gefolge nicht freiwillig in die Wälder gehen, mit Ausnahme des »traurigen Schäfers« Jacques. — Als weitere Beispiele von Pastoralgestalten führt Leigh Hunt Rosalind und Perdita an (Jar of Honey, 1848, S. 92 f.).

Sh.'s Sonette sind von demselben unkünstlerischen Bau wie dasjenige Raleighs auf Spensers Faerie Queene . . . [Im übrigen aber überwinden Sh.'s Sonette wie seine anderen Erzeugnisse jeden Widerstand. So dunkel und verblüffend auch einige von ihnen sind, andere enthalten Stellen von so vortrefflicher Poesie wie irgend etwas, das er geschrieben, und die besten davon sind wahre Edelsteine (Sonnet, 1867, I 75 ff.).

Francis Bacon of Verulam : Wenn Leigh Hunt Englands ersten grossen Philosophen so kurz wie möglich beschreiben sollte, würde er sagen : ‚He was the liberator of the hands of knowledge' (Table Talk, 1851, S. 88).

Samuel Daniel und Michael Drayton : Die Sonette der beiden Zeitgenossen Shakespeares . . . sind von gleicher Art wie die seinen, jedoch von einem ganz verschiedenen Gehalt (substance). Man würde erwarten, dass Daniel ihnen etwas von der feinen Gedankenfülle gegeben habe, die in seinen anderen Erzeugnissen zu beobachten ist, und Drayton den Seinigen etwas von seiner echten, wenngleich dünn fliessenden poetischen Ader. Aber davon ist nichts zu finden in ihren Sonetten (Sonnet, 1867, I 78).

Ben Jonson : ‚If Ben Jonson had not tried to do half what he did, he would have had a greater fame. His will and ambition

hurt him, as they always hurt genius when set in front of it. Lasting reputation of power is only to be obtained by power itself, and this, in poetry, is the result not so much, if at all, of the love of the power, as of the power of love, — the love of truth and beauty, — great and potent things they, — not the love of self, which is generally a very little thing. The ‚supposed rugged old bard', nothwithstanding his huffing and arrogance, had elegance, feeling, imagination, great fancy; but by straining to make them all greater than they were, bringing in the ancients to help him, and aiming to include the lowest farce (perhaps by way of out-doing the universality of Shakespeare), he became as gross in his pretensions, as drink had made him in person.'

Seine eifersüchtige Reizbarkeit und sein Dünkel ermüdeten die sanftmütigsten seiner Zeitgenossen — Männer, die ihn im übrigen wirklich liebten (und er sie) — Dekker z. B.; und er erschien schliesslich der Nachwelt eher als der Usurpatur denn als der Besitzer eines wahren Ruhmes. Er machte solch ein Wesen von seiner Gelehrsamkeit, dass man heute argwöhnt er habe sonst nichts gehabt. Selbst Hazlitt kann ihm kein komisches Genie zubilligen, so schwerfällig und alles beherrschend erscheint seine Pedanterie diesem Kritiker — ein irrtümliches Urteil, wie mir scheint, der ich nicht umhin kann zu denken: ‚that, what altogether made Ben what he was, projected his ultra-jovial person rather towards comedy than tragedy; and as a proof of this, his tragedies are all borrowed, but his comedies his own. ‚Twelfth Night' and other plays of Shakespeare preceded and surpassed him in his boasted ‚humour'; but his *Alchemist* and especially his *Volpone*, seem to me at the head of all severer English comedy. The latter is a master-piece of plot and treatment. Ben's fancy, a power tending also rather to the comic than tragic, was in far greater measure than his imagination; and their strongest united efforts, as in the Witches' Meeting, and the luxurious anticipations of Sir Epicure Mammon, produce a smiling as well as a serions admiration'. Die drei glücklichsten all seiner kurzen Ergüsse (effusions) sind der Nachruf auf Lady Pembroke, die Adresse an Cynthia (die beide gewiss ernst, aber nicht tragisch sind) und das kurze Lied der Satirn, das einzig ist wegen seiner wilden und melodischen Mischung des Komischen und Poetischen. Seine ungeheueren Possen (wie Bartholomew Fair) sind allerdings

abscheulich. Sie scheinen zu reden um des Redens willen wie Trunkenbolde. Und obwohl seine berühmten Verse, beginnend: ‚Still to be neat, still to be dressed', in elegante Worte gekleidet sind, konnte ich sie nie bewundern. Es liegt etwas Derbes gerade in ihrer Verfeinerung.

‚After all, perhaps it is idle to wish a writer had been otherwise than he was, especially if he is an original in his way, and worthy of admiration. His faults he may have been unable to mend, and they may not have been without their use, even to his merits. If Ben had not been Ben, Sir Epicure Mammon might not have talked in so high a tone. We should have missed, perhaps, something of the excess and altitude of his expectations of his »Gums of Paradise and *eastern air*«. Let it not be omitted, that Milton went to the Masks and Odes of Ben Jonson for some of the elegancies even of his dignified muse' (Imag. & F., ³1846, S. 195 f.).

Ben Jonsons berühmter Humor ist so verwöhnt, genial und herrisch wie er in seiner eigenen Person war. Er gibt uns immer die Idee eines Mannes, der an der Spitze eines Tisches und einer geschlossenen Gesellschaft sitzt. Er zerteilt den Gegenstand wie ein Gericht, spricht die ganze Zeit um sowohl das Gericht als auch sich selbst im besten Lichte sehen zu lassen, und wehe einer von der seinen abweichenden Meinung oder seiner »Lieblings-Abneigung«, dem Neid! Er war selbst kein neidischer Mensch, vorausgesetzt dass man ihm seine Ansprüche gelten liess. Er pries seine Zeitgenossen ringsum hauptsächlich in Erwiderung empfangenen Lobes. Er hatte zu viel warmes Blut in seinen Adern um ein Lob zurückhalten zu können wo es *ihm* nicht vorenthalten wurde, aber er war nur zu sehr gewillt es zu widerrufen, wenn er angegriffen wurde. Er beklagt sich, dass er Haufen von unverdienten Lobsprüchen ausgeteilt habe (Wit & H. ²1848, S. 153 f.).

‚It has been objected to Ben Jonson's humours, and with truth, that they are too exclusive of other qualities; that the characters are too much absorbed in the peculiarity, so as to become personifications of an abstraction. They have also, I think, an amount of turbulance which hurts their entire reality; gives them an air of conscious falsehood and pretension, as if they were rather acting the thing than being it. But this, as before intimated, arose from the character of the author, and his own wilful and flustered

temperament. If they are not thoroughly what they might be, or such as Shakespeare would have made them, they are admirable Jonsonian presentations, and overflowing with wit, fancy, and scholarship' (ib., S. 155).

Gegen den oben schon gestreiften Vorwurf der Gemeinheit (vulgarity) in B. Jonson wendet sich Leigh Hunt ganz entschieden: Es ist nicht wahr, dass Jonson gemein ist: im Gegenteil, seine Schauspiele waren grossenteils zu verfeinert für seine Zuhörerschaft. Jonson war in dieser Beziehung wie Dr. Johnson nie ein Günstling des Publikums; und einige von seinen gelehrten Stücken wurden tatsächlich verdammt, z. B. *der Alchemist, das vortrefflichste Lustspiel in der englischen Sprache* (Examiner v. 10. 11. 1811, S. 727).

Ben Jonson ist kaum Gerechtigkeit widerfahren in Bezug auf die Erhabenheit (grandeur), die oft in seinen ernsteren Schriften zu finden ist, sowohl was den Gedanken wie den Stil betrifft, und manchmal, wie ich glaube, sogar an das Ideal heranreicht . . . Die Charaktere, in denen er sich hauptsächlich auszeichnet, sind Sir Epicure Mammon, Bobadil und auch Catilina und Sejanus . . .

Wenn wir ersucht würden eine Meinung über B. Jonsons Geisteskräfte im allgemeinen zu äussern, würden wir sagen, dass er ein Dichter von hohem Rang war, soweit Gelehrsamkeit, Phantasie und ein grenzenloser Ehrgeiz sich vereinigen lassen, die ihn zu einem solchen machen konnten, aber dass er nie an das Höchste heranreichte ausser durch heftige Anstrengungen und während der glücklichsten Zeit seines Erfolges. Das Materielle überwog in ihm so sehr das Geistige, das Sinnliche, das Gefühlsmässige, dass er mehr Geselligkeit als Liebe in sich hatte und weit mehr Eigenwille und Launen als Einbildungskraft. Indem er mehr die stärkste unmittelbare als die beste Wirkung wünschte, unterwarf er sich in seinen Komödien im Grossen rückhaltlos der Derbheit und der Trivialität derselben Menge, die er tyrannisierte (hectored), und in der Liebe zu dem, was immer er wusste oder äusserte, stellte er die Gelehrsamkeit über das Gefühl als er seine *Tragödien* schrieb und wusste nie, wann er damit aufhören sollte, sowohl in der Tragödie wie in der Komödie.

Sein Stil ist mehr klar und korrekt als leidenschaftlich und erhebt sich über eine gewisse Höhe nur in auffälligen Zwischen-

räumen, wenn er durch ein Gefühl von Üppigkeit oder Überlegenheit angeregt ist. Er verrät, was in ihm selbst schwach war, und sogar ein gewisses Misstrauen gegen sich selbst durch unaufhörliche Angriffe auf die Schwächen und den Neid anderer, und in seiner erhabensten Stimmung hat er statt der gesunden, heiteren und gutmütigen Kraft Shakespeares etwas von einem aufgeblasenen und unbehaglichen Pomp, einer Geschwollenheit (bigness) statt der Grösse, analog seinem umfangreichen körperlichen Aussehen; auch kann man, so oft man an ihn denkt, den Gedanken nicht gut trennen von der Vorstellung des anmassenden Gelehrten und benebelten Wirtshausbesuchers. Aber das Wunder bei all dem ist, dass er, obwohl eine solche überladene Kunst in ihm war, doch noch so viel Natürlichkeit hatte, dass *der grosse Renommist (bully) des alten englischen Parnass*, wenn er wollte, einer der vornehmsten Menschen sein konnte (Monthly Chronicle, Febr. 1839).

Unter den vermischten Gedichten B. Jonsons sind einige wenige *Sonette*, von denen zwei von der regelmässigen Form, aber kaum dieser würdig sind (Sonett, 1867, I. 79).

In Ben Jonsons unvollendet hinterlassener *Pastorale* ‚The Sad Shepherd' ist die mannigfaltige, bewegliche und blumenreiche Verskunst vollkommen. Die beste Stelle darin ist die Beschreibung einer Hexe und ihrer Gewohnheiten . . . B. Jonson konnte, wenn er gerade Lust hatte, viel Zartgefühl zeigen. Einige seiner höfischen Maskenspiele sind Pastoralen (Jar of Honey, 1848, S. 95 ff.).

Die *Maskenspiele* B. Jonsons, arm in sich selbst . . . sind geschrieben nur um gesehen zu werden. Es mag etwas kühn erscheinen zu behaupten, dass Jonson in einer Beziehung für diese Art der Produktion hervorragend geeignet war durch die Üppigkeit und Vielseitigkeit seiner Phantasie. Aber bei einem Einblick in den poetischeren Teil seines Werkes werden wir vielleicht finden, dass die Alten, statt seiner tatsächlichen Unvollkommenheit stärkende Mittel zu liefern, Gift für seine natürliche Kraft waren. ‚A classical education may have given him an accidental inclination towards them, as it will do with most poets at first; but upon comparison of his learning with his fancy it seems likely that nothing but a *perversion of the love of originality*, and perhaps a consciousness that he could never meet Shakespeare on equal terms in the walk of humanity, determined him on being a local humorist in the grave

coat of a scholar. What *he wanted* besides the generalising power was *sentiment*. His turn of mind, doubly distorted perhaps by the thwarding of his genius, was so unfortunate on this score, and appears to have acquired such a general tendency to contradiction, that he always seems to be playing the Hector with his own performances, and to delight in shaming the occasional elegance of his fancy by following it up with an additional coarseness and heyday vulgarity'.

Von den zahlreichen Maskenspielen, die er für den Hof Jakobs 1. schrieb, sind vielleicht diejenigen, welche die poetischsten Stellen enthalten, zwei mit sehr anziehenden Titeln : ‚The Vision of Delight, und ‚Pleasure Reconciled to Vertue'; aber keines ist frei von dieser Art Bitterkeit. Dass sie in anderer Hinsicht dürftig sind, darüber braucht man sich nicht zu wundern.

Der Verfasser schrieb sie wahrscheinlich mit wenig gutem Willen : Er hatte zu viel Rücksicht auf den König und seine Launen zu nehmen . . . kurz, die Aufgabe war eine offizielle. Wenn das nicht die Derbheit des Humors oder gar die plumpe Servilität der Schmeichelei entschuldigen kann, so mag es verständigerweise für den Rest um Verzeihung bitten (P. W., 1819, I. XXXII ff.).

‚It is remarkable that one of the most regular contributers of commendatory verses in the time of Shakespeare was a man whom his [Kent : whose] bluntness of criticism and feverish surliness of manners have rendered the most suspected of a jealous grudgingness — Ben Jonson. We mean not to detract an atom from the good-heartedness which we sincerely believe this eminent person to have possessed at bottom, when we say that as an excess of modest confidence in his own generous instincts might possibly have accounted for the sparingness of panegyric in our great dramatist, so a[n] able distrust of himself, and a fear lest jealousy should get the better of his instincts, might possibly account for this panegyrical overplus in his illustrous friend . . .' Gleichzeitig muss man sich erinnern, dass B. Jonson in seinem Alter als kritischer Spender von Beifall der hervorragendere von beiden war, dass er, was man den hauptstädtischen Lehrstuhl für Witz und Gelehrsamkeit nennen kann, inne hatte und gewohnt war die Aspirationen (pretensions) junger Autoren durch eine Art literarischer Adoption anzuerkennen,

dadurch dass er sie seine »Söhne« nannte und ihnen das Siegel des Stammes Ben aufdrückte.

In ihm war mehr von der Aristokratie und dem Heroldswesen (heraldry) der Literatur als in Shakespeare, der sich im Grunde um seinen Ruhm nicht gekümmert und während der längsten Zeit seines Lebens nichts geschrieben zu haben scheint als Schauspiele, die er nicht druckte. B. Jonson schrieb unter anderen Lobgedichten hohe und begeisterte auf Drayton und William Browne, und seine Verse zum Gedächtnis Shakespeares sind ein höchst edles Denkmal für beide (Indicator v. 27. 9. 1820).

Richard Brome: Ich weiss nichts von Richard Brome, ausser dass er eine Art Dienerstellung bei B. Jonson bekleidete, dass er eine Anzahl Komödien schrieb, die Erfolg hatten, und dass eine von ihnen ‚The Jovial Crew, or Merry Beggars' sich vor nicht langer Zeit noch auf der Bühne hielt. Wenn Brome viele solcher Stücke geschrieben hat wie die lebhafte Phantasie ‚Old Men Going to School' [eine von Hunt mitgeteilte Szene der Komödie ‚The Antipodes'], verdient er besser bekannt zu werden: Die zweite Kindheit der alten Herren ist sehr drollig, besonders die des widerspenstigen (Wit & H., ²1848, S. 230).

Alexander Brome: ‚There was another Brome, Alexander, a jovial attorney and loyalist during the Civil Wars, whose bacchanalian vein is said to have done good service to his cause. J have looked through his volume, but can find little in it except noise and smartness; though there is a tone of sincerity that does him honour. There is nothing so ready to take the will for the deed in matters of wit and song, as conviviality and good-fellowship; and very pardonable is the mistake; though the printed consequences are too apt to resemble the dullness next morning' (ib. S. 230 f.).

Francis Beaumont und John Fletcher: Poesie vom höchsten Rang und von der lieblichsten Art findet sich in Beaumont und Fletcher, leider aber vermischt mit unvereinbaren und zu oft empörenden Dingen . . . Mr. Hazlitt, den sein Misstrauen manchmal durch einen Anfall pastoraler Verehrung zu mildern liebte, sagt von Fletchers ‚Faithful Shepherdess': sie sei ‚a perpetual feast of nectared sweets, where no crude surface reigns'.

Ich wünschte ich könnte so denken. Es finden sich heisse und kalte Gerichte darin, die ich jederzeit verlassen würde um mit

den ehrlichen Verehrern *Allen Ramsays* zu speisen, dessen ‚*Gentle Shepherd*', obwohl von einer anderen und weit niedrigeren Klasse der Poesie, ich im ganzen für *das vollendetste Pastoraldrama* halte, das je geschrieben wurde.

Es ist schade, dass Beaumont und Fletcher nicht früher und in der Nähe Shakespeares geboren und seine Spielgefährten wurden... Die gesunde Gesellschaft des jugendlichen Freisassen (yeoman) hätte den verfeinerten Geist der jungen Leute vielleicht in die rechte Bahn leiten und ihre Hippokrene verhindert Gossenwasser (ditch-water) zu werden. Selbst so wie es ist, erscheinen sie als verschiedene Menschen, wenn sie in ihrer eigenen Person schreiben und wenn sie dem Geschmack der Hauptstadt nachgehen. Man vergleiche z. B. Beaumonts vortreffliche Verse über die »Melancholie« mit irgend einem ihrer Stücke oder Fletchers Verse, betitelt: ‚An Honest Man's Fortune', mit dem gleichnamigen Schauspiel, dem sie angehängt sind. ‚The difference is so great, and indeed is discernible to such an equal degree in the poetry which startles you in the plays themselves (as if two different souls were writing one passage), that it appears unaccountable, except on some principle anterior to their town life, and to education itself'. Wenig ist bekannt von ihren Familien, ausser dass sich zahlreiche Dichter in beiden befanden; aber Fletchers Vater war jener Dekan von Peterborough (später Bischof von London), der sich gegen die Schottenkönigin in ihren letzten Augenblicken mit so gefühlloser Unverschämtheit benahm. Er soll (wie es ein solcher Mensch verdiente) aus Kummer darüber gestorben sein, dass Elisabeth über seine zweite Verheiratung erzürnt war. War die Poesie eine so wertlose Ware (drug) »in ihren beiden Häusern«, dass die Freunde die Achtung vor ihr verloren? oder war Fletchers Mutter irgend ein Engel von einer Frau, eine versprengte Miranda jener Zeit, mit deren Geist das »Irdische« des Dekans, ihres Gatten, nur schlecht übereinstimmte?

Jeder andächtige Freund der Poesie muss auf den Wunsch Coleridges gekommen sein, dass Beaumont und Fletcher »Gedichte statt Tragödien« geschrieben hätten. Man denke sich eine so bändereiche Sammlung der einen Dichtungsart wie sie sie uns von der anderen geschenkt haben! Sie wäre für ein weltentrücktes *wirkliches* Leben das gewesen, was Spenser für das Feenland war — ein alle Haine und Gärten übertreffendes Asyl, ein Gebiet heil-

samer Süssigkeiten von Gedanken und Gefühlen. Auch hätte in ihr eine Menge Fabeln nicht gefehlt. Was für ein Verlust! ‚And this, — their birthright with posterity — these extraordinary men sold for the mess of the loathsome pottage of the praise and profligacy of the court of James I.‘ (Imag. & F., S. 207 ff.).

Das ganze Gedicht [Beaumonts über die Melancholie] ist, wie Hazlitt sagt, »die Vollendung dieser Dichtungsart«. Orpheus hätte es wie eine Perle an das Ohr der Proserpina hängen können. Man hat natürlicherweise angenommen, dass es Miltons ‚Penseroso‘ angeregt hat, und es ist mehr als würdig diese Anregung gegeben zu haben, denn so fein jenes Gedicht [‚Penseroso‘] auch ist, dieses ist doch noch feiner. Es ist die Zusammenfassung von hundert Melancholien (ib. S. 211).

Seit ich in »Imag. and Fancy« die Überraschung ausdrückte, die jedermann empfindet bei der erstaunlichen Mischung von Zügellosigkeit und Verfeinerung in den Werken dieser Dichter (denn die Derbheit früherer Schriftsteller ist nur eine einfache Sache verglichen mit der Ihrigen), bin ich zu dem Schluss gekommen, dass sie durch ein Übermass von Lebendigkeit (animal spirits), ermutigt durch die Forderung der Zeit und den berauschenden Beifall, verursacht wurde. Sie, die Söhne angesehener Männer, waren in der Zeit der Hochflut ihres Blutes in die Hauptstadt verschlagen worden, wahrscheinlich mit einer Neigung zur Verschwendung; es fehlte ihnen in der Folge sicherlich an Geld, und so waren sie froh es von ungebildeten Zuhörerschaften zu erlangen. Man hatte sie gelehrt Loyalität mit Servilität zu verwechseln, was sie unter den liederlichen Einfluss des Hofes Jakobs 1. brachte.

Sie kamen unter die Schauspieler und Bühnenschriftsteller, bevorzugt in Stellung, vielleicht in Erziehung und Fertigkeiten (accomplishments) ihnen allen überlegen: ihre Zuversicht, ihr Witz, ihre Fähigkeit zu geniessen waren unbegrenzt; jedermann freute sich zu hören was die heiteren Herren zu sagen hatten, und so sprudelten sie es heraus ohne Einschränkung und ohne Skrupel. Beaumont starb jung, aber Fletcher, der fortfuhr zu schreiben, nahm sich noch grössere Freiheiten als sein Freund. Der Sohn des Bischofs fühlte sich wahrscheinlich versucht noch weiter über die Grenzen hinauszugehen als der Sohn des Richters; denn Dr. Fletcher war kein solcher Bischof wie Grindall oder Jewel. Der Dichter mag die

Heuchelei von seinem Vater gelernt haben; und indem er sie verachtete, als er heranwuchs, war er in ein anderes Extrem geraten.

Es besteht eine Verschiedenheit zwischen der grimmigen Wucht der Satire Volpones . . . und der heiteren Karikatur B. & Fl.'s. Diese ist in gleicher Weise auf Wahrheit gegründet, gleich eigensinnig und überschwenglich in der Behandlung der Wahrheit, aber leichter und glücklicher.

Man fühlt, dass die Verfasser sich ihres Werkes mit einem fröhlicheren Gelächter freuten. Die vorgeschützte Selbsttäuschung, mit der ein Feigling seinen eignen Gedanken etwas vorlügt, die Notwendigkeit der Unterstützung, die ihn dazu antreibt bei anderen, die ebenso feige sind wie er selbst, um das Zeugnis ihrer guten Meinung nachzusuchen, und die Betörung der Eitelkeit, die solche Leute veranlasst zu der Blossstellung, gegen die sie sich durch die grösste Schlauheit geschützt zu haben glauben, werden höchst unterhaltend dargestellt in der Unterredung des Bessus mit den beiden Buhlern und in der folgenden Katastrophe, die durch Bacurius über sie hereinbricht. ‚The nice balance of distinction and difference in which the bullies pretend to weigh the merits of kicks and beatings, and the impossibility, which they affect, of a shadow of imputation against their valours, or even of the power to assume it hypothetically, are masterly plays of wit of the first order' (Wit & H., ^{2}1848, S. 133 ff.).

Es tönt nicht wenig Musik in B. und Fl. Man lese nur die folgenden Verse :

‚Tell me, dearest, what is love?
‚Tis a lightning from above,
‚Tis an arrow, ‚tis a fire,
‚Tis a boy they call Desire'.

Man beachte die vortreffliche Modulation und die Mannigfaltigkeit der Vokale. *B. & Fl. scheinen mir lyrische Gedichte mit einem echteren lyrischen Empfinden geschrieben zu haben als es irgend einer unserer Dichter besitzt* . . . Aber Shakespeare macht alle Überlegenheit zuschanden (But Sh. always baffles superiority) (Bacchus, 1825 Notes, S. 201).

Fletchers *‚Faithful Shepherdess'*, worin er die Walderzählungen der italienischen Dichter nachahmt und übertrifft

(P. W., 1819, I. XXX) ist unzweifelhaft *das bedeutendste Schäferdrama in englischer Sprache* [1]. . .

Fletcher war mit seinem Freunde Beaumont das, was man einen ‚man upon town' nennt, was seiner Genussfähigkeit behagte und ihn nur unvollkommen ernst sein liess, selbst wenn er am meisten wünschte ernst zu sein. Daher der empörende Charakter einer ‚Wanton Shepherdess' (leichtfertigen Schäferin) in diesem Stück, der gerade der Wollust, die es heimlich zu erregen suchte, schadete, und daher auch der umgekehrte Verstoss im Charakter der ‚Faithful Shepherdess' selbst, die offenbar zu solch einem Ausbund der Keuschheit gemacht worden ist und sich selbst in so übertriebener Weise wegen ihrer Selbstverleugnung wertet, dass die Tugend selbst blossgestellt wird und man sehen kann, dass der Verfasser selbst kein Vertrauen zu ihr hatte (Jar of Honey, 1848, S. 100 f.).

Die Jungfrau in Miltons ‚Comus' wird von zu symbolischen Feinden bestürmt und ist zu sicher und zufrieden in ihrer eigenen Tugend, als dass wir uns für ihr Schicksal interessieren könnten. Ebenso erscheint uns Fletchers ‚Faithful Shepherdess' mit all ihrer sympathischeren Schönheit zu sehr als ein bewusster und mühevoll herausgearbeiteter Gegensatz zu seinen gewöhnlichen Ideen von Frauen und Keuschheit . . . Aber »Poesie« ist die grosse Schönheit beider Werke: abstrakter und überirdischer im »Comus«, bühnengerechter und mehr ländlich, ohne gemein zu sein, in der ‚Faithful Shepherdess' (Amyntas, 1820, S. XXII f.).

Mit seltenen und schönen Ausnahmen setzen B. und Fl. die Liebe herab, indem sie sie auf die sinnliche Leidenschaft beschränken; sie setzen eben diese sinnliche Leidenschaft herab, indem sie ihr die hässlichsten Ungebührlichkeiten beigesellen. Sie verbinden im voraus Rochester und Swift und machen Keuschheit und Unkeuschheit fast gleicherweise anstössig, indem sie sie in ungehöriger und sonderbarer Weise einander gegenüberstellen, und noch mehr, in den Mund ihrer keuschesten Menschen eine Sprache legen, welche die Kenntnis des tiefsten Lasters verrät . . . Und diese verhängnisvollen Fehler erscheinen fast überall in ihren Werken (Beaumont & Fletcher, ed. L. Hunt, 1855, S. X f.).

B. und Fl. waren zwei geborene Dichter, besassen eine edle

[1] Vgl. hierzu Hunts Bemerkung über Allan Ramsays ‚Gentle Shepherd' S. 54.

und zarte Einbildungskraft, hatten viel Phantasie, Witz und ein Übermass von Umgänglichkeit (companionability) und frohe Laune, welche Eigenschaften, indem sie sie von der Studierstube ablenkten, ihr Verderben waren. Sie hatten nicht die Geduld ein Gedicht aufzubauen wie B. Jonson, doch haben ihre Empfindsamkeit und ihre poetische Begabung sie über ihn gestellt, sogar als Dramatiker. An der Seite bloss konventioneller oder künstlicher (artificial) Dichter sind sie Halbgötter, an der Seite Shakespeares Gelbschnäbel, die nie das mündige Alter erreichten. Doch auch als solche entstammten sie einem edlen Geschlecht und *als lyrische Dichter übertrafen sie sogar Shakespeare*[1]). In Zartheit und Anmut war nichts zu vergleichen mit ihren Liedern bis zum Erscheinen von Percys ‚Reliques', in welcher Sammlung einige der besten Lieder ebenfalls als ihr Eigentum erkannt wurden.

Obwohl Beaumont um einige Jahre jünger ist, wird er doch immer zuerst genannt . . . Ich kann nicht umhin zu denken, dass in solchen Werken, an denen er sich am meisten beteiligt haben soll, eine gewisse Wucht (weight) sowohl des Stiles wie des Gefühls sich findet, die seine Gegenwart erkennen lassen; nicht als ob ich bezweifelte, dass auf beiden Seiten eine vollkommene Harmonie der Fähigkeiten geherrscht habe und dass jeder der beiden Freunde nach Belieben ernst oder heiter, witzig oder erfinderisch sein konnte. Nichts anderes, so scheint mir, könnte ihre Werke erklären, die so eng verbunden sind und deren Eigenart zum grössten Teil für ununterscheidbar gehalten wird. Beaumont hatte Geist sowohl wie Witz genug um seinem Freunde stets an der Seite bleiben zu können. Ich glaube auch, dass Beaumont eine gewisse Maniriertheit und ein gewisses Übermass in Fletchers Verskunst zurückhielt: ‚though J still hold the opinion that in the more judicious moments of their ventures in that direction there were the gems of a fine, freer, more impulsive and therefore more suitable various system of musical modulation — i. e. rhythmical as contra-distinguished from metrical, — than is supposed by the noble but conventional harmony of Shakespeare himself, and such as might have struck a new note in our versification in general, or at all events in that of our drama' (ib., S. XVIII ff.).

Beaumont hat in seinem ‚*Mask of the Inner Temple and*

[1]) Vgl. die gegensätzliche Bemerkung S. 56.

Gray's Inn' eine gleiche Anmut und Erfindungsgabe gezeigt wie B. Jonson in seinen Maskenspielen (P. W., 1819, I. XXXV).

B. und Fl.'s Komödie ‚*Chances*' ist fast eine Kopie der Geschichte der Donna Cornelia Bentivoglio in den ‚Exemplary Novels' des Cervantes, aber die Dramatiker haben, indem sie es witziger machten, die vortreffliche Einfachheit des Originals verloren . . . kurz, die Geschichte ist ungeeignet für eine Komödie. Das Schicksal einer Dame, die von einem Edelmann verführt, von einem Kinde entbunden, das sie von sich weggeben muss, und von der Wut eines darüber aufgebrachten Bruders verfolgt wird, kann unmöglich zu irgend welchen komischen Gefühlen Anlass geben, und deshalb zerstörten B. und Fl. die Einfachheit und das Pathos des Originals, indem sie dem Edelmanne, der ihr beisteht, eine Bedeutung und eine Leichtfertigkeit geben, welche die Aufmerksamkeit von ihrem Kummer ablenken (Examiner v. 14. 2. 1808, S. 108).

Was für erhabene Schauspiele hätten nicht B. und Fl. hinterlassen, wären sie keine ‚feinen Stadtherren' (fine gentlemen about town) gewesen und hätten sie nicht den Ehrgeiz besessen einem untergehenden Geschlechte zu gefallen. Ihre Muse ist wie eine vollkommene ländliche Schönheit von der vortrefflichsten Art, die verleitet worden ist in die Stadt zu kommen und mit ihren teuflischsten Teilen vertraut gemacht worden ist; bei all ihrer Ausschweifung hat sie aber doch ein zartes Gefühl der Reue und eine anbetende Liebe zur Natur bewahrt. Sie hat Lilien in ihren Büchsen für Schminke und Schönheitspflästerchen und liebt sie fast noch ebenso sehr wie in ihrer Kindheit (Autob., 1860, S. 313).

Die kleineren Dramatiker neben Shakespeare: In einem Aufsatz, überschrieben ‚Middleton, Decker, and Webster', bemerkt Leigh Hunt einleitend:

Im Begriff von diesen und anderen ausserordentlichen Männern der Tage Shakespeares zu sprechen, von Marston, Rowley, Massinger, Drayton u. a. habe ich viel Zeit verloren mit dem Versuch herauszufinden, wie es kam, dass sie, obwohl die meisten von ihnen eine reine poetische Ader besassen und manchmal ebenso feine Dinge sagten wie Shakespeare selbst, doch so viel geschrieben, das nicht wert, manchmal nicht geeignet ist gelesen zu werden. Ich hätte bedenken sollen, dass es der Fehler aller Zeiten und jedes Autors ist entweder aus Eigenliebe oder Notwendigkeit oder aus beiden

Gründen zu viel zu schreiben . . . Shakespeares Zeitgenossen indessen scheinen, verglichen mit ihm, eine absonderlich sorglose Rasse von Menschen gewesen zu sein: »Could they have been rendered so by that very superiority of birth and education which threw them upon the town, in the first instance with greater confidence, his humbler prospects rendering him more cautious. Or did their excess of wit and fancy require a counter-perfection of judgement, such as he only possessed?«

Chapman und *Drayton* scheinen, obwohl sie als Schriftsteller zu den verschwenderischsten und ungleichsten gehörten, im Benehmen kluge Männer gewesen zu sein; das waren aller Wahrscheinlichkeit nach auch *Ford* und *Webster*, aber keiner von ihnen hatte die Lebendigkeit der anderen.

Shakespeare hatte Lebendigkeit, Witz, Phantasie, Urteil, Klugheit in Geldsachen, Verstand wie Bacon, Gefühl wie Chancer, Fröhlichkeit wie Rabelais, Würde wie Milton! Was für ein Mensch! Hat jemand den Grund entdeckt, warum er nie einen lebenden Zeitgenossen erwähnte und nur einen toten [Marlowe]? und noch dazu in einem Zeitalter grosser Männer, in dem sie gewohnt waren die gegenseitigen Prätentionen anzuerkennen. Es konnte weder Eifersucht sein noch Förmlichkeit noch Unfähigkeit die Verdienste anderer zu sehen, die ja auch seine eigenen waren, und man kann es fast ebenso wenig für möglich halten, dass es einer Furcht seinen aristokratischen Freunden Anstoss zu geben zuzuschreiben ist — denn auch sie waren unter den Lobrednern — noch dem Umstand, dass er alle Fragen so erörtert hatte, dass er sich schliesslich um keinen mehr kümmerte, denn in einer so grossen und weisen Natur muss Gutmütigkeit (good nature) sicherlich alles andere überdauern, sowohl als Vergnügen wie als Pflicht. Ich habe mich entschlossen zu denken, dass *seine Stellung als Leiter eines Theaters die Ursache* war. Sie erzeugte natürlicherweise eine Abneigung dagegen Urteile zu fällen und Verantwortlichkeiten auf sich zu nehmen. Und doch war er nicht immer Theaterleiter, noch waren alle seine literarischen Freunde Bühnenschriftsteller. Ich halte es aus stilistischen Gründen für wahrscheinlich, dass er das Sonett schrieb, in dem Spenser gelobt wird: ‚If music and sweet poëtry agree etc.‘, aber das ist zweifelhaft und Spenser war keiner seiner dramatischen Kollegen. *Sah er zu viele Fehler in allen um sie zu preisen?* Sicherlich

ist neben seiner Überlegenheit des Genies der eine grosse Unterschied zwischen ihm und ihnen: »the prevailing relevancy of all he wrote: its freedom, however superabundant from inconsistancy and caprice«. Aber konnte er garnichts zu loben finden? Nichts im ganzen zeitgenössischen Drama? Nichts in all den Ergüssen seiner Freunde und Klubgenossen in der ‚Mermaid' und der ‚Triple Tun'?[1])

Webster und *Decker* halten wir in Bezug auf ungekünstelten Geist gleich nach Beaumont und Fletcher für die grössten der Shakespeareleute und in mancher Beziehung übertrafen sie jene. B. und Fl. haben keine solchen Schrecken wie Webster und kein ähnliches Beispiel herzlicher, guter, ergreifender Menschlichkeit wie Deckers Old Signor Orlando Friscobaldo. Findet sich so ein Mensch selbst in Shakespeare? — irgend eine ähnliche Verklärung jener entzückendsten aller Eigenschaften, der bonhomie?

Webster übertreibt seine Schrecken manchmal, nein oft. Er schwelgt nicht nur darin, sondern er vergeudet sie, und *Decker*, voll Herz und Zartheit wie er ist, geeignet die geläuterten Geister noch [weiter] zu läutern, sinkt zu erstaunlicher Gemeinheit herab. Beaumonts und Fletchers gute Manieren bewahrten sie davor — in Worten — im Geist waren sie voll davon. Aber Decker vermischt nie (so weit ich mich erinnern kann) solche empörenden und unmöglichen Widersprüche in ein und demselben Charakter wie sie es tun. Auch macht er seine Tugend nicht zweifelhaft durch Übertreibung. Er glaubt *herzlich* an das, was er glaubt, und man liebt ihn deshalb.

. . . *Middleton* teilt die Poesie und Anmut Deckers, aber nicht in gleichem Masse, er redet mehr aufs Geradewohl. Man weiss kaum, was man mit dem Dialog und der Fabel einiger seiner Schauspiele anfangen soll; aber er hat mehr Phantasie und einer seiner Charaktere (De Flores in ‚Changeling') übertrifft in Bezug auf zugleich tragische, wahrscheinliche und poetische Wirkung alles, was ich im Drama des häuslichen Lebens (in the drama of domestic life) kenne. Middleton geniesst die Ehre einen Teil der Hexenpoesie zu Macbeth beigetragen zu haben . . .

Obwohl ich ein nicht leicht abzuschreckender Leser bin, lese ich doch nie ein ganzes Stück weder von *Ford* noch von *Massinger*.

[1]) Vgl. hierzu noch Hunts Ausführungen S. 30 ff., die die gleiche Frage noch eingehender erörtern auch S. 23.

Sie stossen mich ab durch die konventionellen Elemente ihres Stils und ihre unnatürlichen Fabeln und Charaktere. Ford ist indessen elegant und gedankenreich und Massinger hat Leidenschaft, obwohl (so weit ich ihn kenne) nicht in einer edlen Gestalt (generous shape).

Mit diesen beiden Schriftstellern begann jener prosaische, die leidenschaftliche Sprache in eine konventionelle verwandelnde Teil der Verderbnis des dramatischen Stils, der in *Shirley* seinen Gipfel erreichte (Imag. & F., ^{3}1846, S. 218 ff.).

Man kann mit ziemlicher Bestimmtheit sagen . . . dass das Schauspiel ‚A New Way to Pay Old Debts', das sich noch immer auf der Bühne behauptet, tatsächlich das einzige Stück *Massingers* ist, das diese Ehre verdient . . . Ich will damit nicht sagen, dass Massinger ein geistloser Schriftsteller war, sondern nur, dass er gerade genug Ruhm besitzt und wahrscheinlich nicht mehr erlangen wird. Seine Verskunst ist vortrefflich, seine Fabeln sind interessant, seine Gefühle knapp ausgedrückt (terse), seine Charaktere stark geprägt, aber er hat wenig Witz und noch weniger Erfindungsgabe. Seine Frauen zeigen eine grosse Einförmigkeit des Charakters und eine noch schlimmere Lüsternheit, wie er denn überhaupt durchgehends eine grosse Lüsternheit zeigt. Seine Charaktere sind, allgemein gesprochen, nicht begründet auf irgend einem grossen und lehrreichen Zug menschlicher Gesinnung, sondern auf irgend einer starken und von ihm nicht wenig auf die Spitze getriebenen Neigung — mit einem Wort: ihm fehlt jenes grosse Streben nach allgemeinen Grundsätzen und der Erkenntnis der menschlichen Natur, die einem Dichter wie Shakespeare die Unsterblichkeit sichern . . . Man kann sich seiner mit Achtung erinnern als des Originals, von dem Rowe die Handlung seiner ‚Fair Penitent' stahl, und sein Lustspiel ‚A New Way to Pay Old Debts' wird sich auf der Bühne behaupten, weil es Menschen und Dinge zeigt, wie sie immer waren und in der Gesellschaft immer sein werden (Examiner v. 15. 7. 1810, S. 443 f.).

Über *Thomas Heywood* und *James Shirley*, die ebenfalls zu dieser Gruppe von Dramatikern gehören, äussert sich Leigh Hunt ganz kurz anlässlich einer Besprechung von Drydens Satire auf Shadwell: ‚Mc. Flecknoe', worin folgende zwei Verse zu finden sind:

‚Heywood and Shirley were but types of thee [Shadwell]
Thou last great prophet of tautology'.

Heywood und Shirley waren Dramatiker des vergangenen Zeitalters, beide begabter als Dryden hier andeutet; er sah ihre Langweiligkeit und Gewöhnlichkeit ohne ihre Empfindungen (sentiment) zu fühlen (Wit & H., ²1848, S. 263).

Englische Übersetzer der Griechen und Italiener: Wir wollen nun eine Gruppe von englischen Übersetzern betrachten, die Leigh Hunt in einem Aufsatz über Fairfax' und Hooles Tasso-Übersetzungen und in seiner Einleitung zu den ‚Stories from the Italian Poets' zusammengestellt hat:

Edward Fairfax führte ein Leben, das ein Dichterbruder beneiden könnte. Er war von vornehmer Familie . . . und da er ein eigenes Gut und die grösseren Güter der Muse und des Geistes hatte, verbrachte er alle seine Tage auf einem Landsitz im Walde von Knaresborough im Schosse seiner Familie und mit der Pflege der Poesie. Er scheint alles und mehr gehabt zu haben, was ein Dichter sich wünscht — Stille, ein Vermögen über das Erforderliche hinaus (beyond competence), eine ländliche Szenerie und ein Zeitalter, das ihn verstehen konnte. Er blühte gerade am Ende jener goldenen Periode, jener hohen und kraftvollen Sommerszeit unserer Poesie, in der Sprache, Weisheit und Erfindungsgabe auf ihrer höchsten Stufe standen und *Gedanken* so verschwenderisch herausgesprudelt wurden wie seitdem *Worte!*

Er hatte eine Neigung zum musikalischen Vers und das Zeitalter war voller Musik jeder Art. Er war von einer romantischen und höchstwahrscheinlich abergläubischen Geistesrichtung. Und während er im Italienischen schwelgte, begegnete er einem Dichter, dessen Tendenzen sich mit seinen eigenen deckten, und der gross genug war die Aufgabe einer Übersetzung ehrenvoll und angenehm zu machen.

Er schuf demgemäss eine Version von Tasso, von der wir nicht sagen, dass sie dem Original gleichwertig oder vollkommen frei ist von Fehlern, die ein zukünftiger Übersetzer (vorausgesetzt dass er ebenfalls ein Dichter ist) vermeiden kann, die wir aber nichtsdestoweniger ohne Zögern für die vollkommenste und ihrem Original am nächsten kommende Übersetzung von allen, die wir je gesehen haben, erklären.

Fairfax hat grosse Schönheiten. Wenn er auch die Musik Tassos ein wenig rauher wiedergab, bewahrte er ihr immer noch den

Charakter der Musik — und schöner Musik; einige seiner Strophen geben die Zartheit des Originals tatsächlich mit der noch weicheren Zartheit eines Echos wieder, und auch den übrigen Strophen hauchte er einige edle, orgelgleiche Töne ein, deren das Original vielleicht zu sehr ermangelt. »He can be also quite as stately and solemn in feeling; he is as fervid in his devotion, as earnest and full of ghastly apprehension in his supernatural agency, as wrapt up in leafiness in his sylvan haunts, as luxuriant and alive to tangible shapes in his voluptuousness«.

Er fühlt die Elemente und die Mannigfaltigkeit seiner Natur wie ein wahrer Dichter und seine Übersetzung hat demgemäss dieses besondere Kennzeichen aller wahren Poesie, übersetzter oder ursprünglicher, — dass wir, wenn die Umstände in der Beschreibung sich ändern, eine gehörige und durchdringende Empfindung der Änderung erhalten. Die Oberflächen sind nicht alle gleichmässig koloriert, wie auf einem schlechten und einförmigen Bilde.

Wir haben keine seidene Rüstung (silken armour) wie in Popes unsterblicher Email-Malerei (eternal enamel) noch eiserne Seide wie bei *Chapman* (der nichtsdestoweniger vielleicht der einzige andere wechselreiche Übersetzer ist [der frühste und beste Übersetzer Homers, s. Indicator v. 27. 10. 1819] noch einen fortwährenden Geschmack von Hobelspänen im Munde anstatt von Saftigkeit wie in dem Ariosto Harringtons.

Wir wiederholen indessen, dass der Leser in Fairfax keine vollkommene Version erwarten darf, am wenigsten am Anfang. Tasso selbst lässt uns, so meinen wir, für sein Werk erst nach einigen Büchern erwärmen. Aber wenn wir uns entschlossen mit ihm oder seinem Übersetzer oder mit beiden auf den Weg machen, an einigen öde aussehenden Stellen vorübergehen und einige Rauheiten und Dunkelheiten Fairfaxens überwinden, dann kommen wir schliesslich in ein prächtiges Gebiet, voll Romantik und Schönheit, voll stattlicher und lieblicher Gestalten, voll von Wäldern, Wassern und sonniger Wonne — »with drearier seclusions apart, and fields of sonorous battle« (ib. v. 29. 3. 1820).

Sir John Harrington : Das heitere Patenkind der Königin Elisabeth . . . ist nicht immer Ariost ungleich; aber wenn er nicht in guter Laune ist, wird er so blöde (dull), wie wenn Ihre Majestät

ihn mit finsterem Blick angeschaut hätte (Stories fr. Ital. P., 1846, S. XI).

Harrington, der alte Übersetzer Ariostos, schrieb mit einem Knotenstock und *Hoole* mit einem Winkelmass . . . Inwieweit Harrington Ariost erreichte auf seinen kraftlosen Krücken und konventionellen Stelzen, mögen die entdecken, die es können.

Er hat vielleicht zwanzig gute Strophen in seinem ganzen Werk und man muss ihn Hoole vorziehen, weil er auf alle Fälle in dem, was er tut, mehr innerlich beteiligt zu sein scheint. *Hoole* ist ein ganzes Bündel von Gemeinplätzen. Er verstand nichts von seinem Autor als die Fabel (Liberal, 1822, I. 139).

John Hoole [1727—1803] ist ein klares Beispiel für die Volkstümlichkeit, die ein Mann erwerben kann durch die Übersetzung eines grossen Dichters, mit dem er nichts gemein hat, und durch blosse Begünstigung des schlechtesten Geschmackes aller Zeiten . . . Dass Dr. Johnson ein gutes Wort für Hoole einlegte, ist nicht überraschend, noch viel weniger, dass er eine Widmung für ihn schrieb; aber was für ein Dichter muss der sein, der zu einem anderen geht, damit er ihm eine Widmung schreibe! Johnson hatte die Gewohnheit Widmungen zu schreiben für Leute, die sich bewusst waren keine gute Prosa schreiben zu können und doch wünschten sich an die Grossen in einem verständigen Stil zu wenden. Und Herr Hoole, so scheint es, befand sich unter diesen bescheidenen Männern, wenngleich er sich kein Gewissen daraus machte sich Tasso und Ariost mit *seiner* Poesie zu nähern . . .

Hoole hat in der Tat mit überflüssiger Offenherzigkeit (ingenuity) dazu beigetragen durch andere Mittel als seine Übersetzung uns erkennen zu lassen, wie vollkommen ungeeignet er für die Aufgabe war. Er trat an sie heran ohne Kenntnis aller wirklichen Poesie, diejenige seines Landes nicht ausgenommen. So wenig wusste Hoole, was er sowohl in der Poesie wie in deren Verskunst unternehmen wollte, dass er, wenn er im Laufe seiner Übersetzung dann und wann mit grosser Mühe eine Mischung von Dryden und Pope zustande oder nicht zustande gebracht hatte, vergass oder nichts davon wusste, dass Dryden selbst gestand einen Teil seiner Verskunst von Fairfax gelernt zu haben (Indicator v. 27. 10. 1819).

Hooles Übersetzung des Ariost war ein elendes Machwerk

(business) wie alle anderen Übersetzungen dieses Nebenbuhlers des Fairfax (Correspond., 1862, I. 80 f.).

Die Bücher dieser drei eben Genannten [Fairfax, Harrington und Hoole] sind nicht Ariost und Tasso, selbst nicht in der Manier. Selbst *Fairfax*, der im Ganzen und im Hinblick auf ein Werk von einiger Länge *der beste metrische Übersetzer unserer Sprache* und wie Chapman ein echter Dichter ist, machte in seltsamer Weise die Sünden der Geziertheit und Spitzfindigkeit in seinem Original noch schlimmer und ergänzte sie mit einer Vorliebe für Gedankenhäufung, die so gross ist wie die eines Rechtsgelehrten . . . Was *Hoole* anlangt . . . [so kann ich nur sagen,] dass er unter aller Kritik ist (Stories fr. Ital. P., 1846, S. XI f.).

W. Stewart Rose [1775?—1843] war ein Mann von Witz und ein Gelehrter, doch hat er zweifellos die Anmut und Lebendigkeit des Originals durch Inversionen und Geschmacklosigkeiten verdorben (Stories fr. Ital. P., 1846, S. XI).

Roses ‚Partenopex de Blois' ist ein armes Werk (Correspond., 1872, I. 81).

Jeremias Holmes Wiffen [1792—1836]: Obwohl elegant und sogar poetisch, versündigte sich Wiffen insofern gegen Tasso, als er einer Strophe, die bereits zum Überfluss neigte, noch eine ergänzende Zeile und eine Anzahl paraphrasierende Gedanken einfügte [Wiffens Übersetzung ist in Spenser-Stanzen abgefasst].

John Milton: ‚It is difficult to know what to do with some of the finest passages in Milton's great poem. To treat the objectionable points of their story as mythological, might be thought irreverent to opinion, and to look upon them in the light in which he had at first wished us to regard them (for he is understood to have changed his own opinions of it) involves so much irreverence towards the greatest of beings, that it is painful to seem to give them countenance«. Ich habe es daher für das Beste gehalten die Auszüge aus dem ‚Paradise Lost' auf nichtzusammenhängende Stellen zu beschränken und die vollständigen Gedichte auf jene, die er als glücklicher Jüngling geschrieben hat, als er noch nicht in Aberglauben ausgeartet war. Jene werden immer noch den edelsten Flug seiner Phantasie zeigen, die anderen sind immer frisch, wahr und köstlich.

Milton war ein sehr grosser Dichter, der nur den allergrössten wie Dante und Shakespeare etwas nachgab und ihnen wie alle

grossen Dichter in Einzelheiten gleichkam. ‚He had no pretentions to Sh.'s universality; his wit is dreary; and (in general) he had not the faith in things that Homer and Dante had, apart from the intervention of words'. Er konnte die Dinge nicht für sich selbst sprechen lassen ohne sie mit seiner Gelehrsamkeit zu unterstützen.

In allem, was er nach einer bestimmten Periode seiner Jugend tat, ist (ohne unehrerbietig zu sprechen) etwas von dem Schulmeister zu finden und ein düsterer religiöser Glaube entfernt ihn noch weiter von der allgemeinen Dankbarkeit und Freude der Menschheit. Man nimmt aber als feststehend an, wie bereits angedeutet, dass er diesen Glauben aufgegeben, bevor er starb. Er hatte damals den ganzen Kreis seines Wissens durchlaufen und kam wahrscheinlich wieder zurück zu dem weiseren, fröhlicheren und poetischeren Glauben seiner Kindheit.

In dieser Beziehung sind ‚Allegro' und ‚Penseroso' die glücklichsten seiner Erzeugnisse. In keinem anderen ist die poetische Geistesart (habit of mind) in reichlicherem Masse sichtbar. Sie sollten dem (von der Theologie nicht unbeschädigten) ‚Lycidas' in den modernen Ausgaben seiner Werke vorangehen wie in der Sammlung kleinerer Gedichte, die er selbst veranstaltete.

‚Paradise Lost' ist eine Studie der Einbildungskraft von sorgfältiger Ausarbeitung des musikalischen Baues. Man nehme fast jede beliebige Stelle heraus und man kann auf Grund derselben eine Vorlesung halten über Kontraste, Pausen und andere Bestandteile metrischer Harmonie, während fast jedes Wort seine höhere poetische Bedeutung und Intensität hat; aber alles leidet unter einer gewissen Belastung durch ehrgeizige und bewusste Kraft. In ‚Allegro' und ‚Penseroso' ist er in besserer Stimmung gegenüber allem, was um ihn ist; seine Augen waren noch nicht trübe geworden, noch seine Seele durch Enttäuschung zu einer stolzen innerlichen Selbstachtung gezwungen worden, die er beinahe in Selbstverherrlichung ausarten liess. Er liebt die Natur nicht wegen der Kraft, die er aus ihr schöpfen kann, sondern wegen der Lust, die sie ihm gewährt; er lebt in Frieden mit Stadt und Land, mit Höfen und Kathedralfenstern, geht ins Theater und lacht, auf die Dorfwiese und tanzt, und sein Studierzimmer liegt nicht im alten Judenviertel (Old Jewry), sondern in einem luftigen Turm, von wo, wie er gutmütig hofft,

seine Kerze — Verzeihung, seine Lampe von anderen gesehen werden sollte.

Seine Fröhlichkeit ist wahrlich nicht übermässig fröhlich. Sie ist, wie Warton sagt, die »Würde der Fröhlichkeit« (‚dignity of mirth‘); aber sie ist glücklich und das ist alles, was wünschenswert. Die Art und Weise eines Menschen braucht nicht durch diejenige anderer vorgeschrieben zu werden, auch würde sie in diesem Falle nicht so interessant sein. Je mehr ein Mensch er selbst ist desto besser, vorausgesetzt dass er eine Variation zu dem Vorrat von Behagen (comfort) beiträgt und nicht zu dem von Verdriesslichkeit. Milton ist in einer Zeit grosser Veränderungen geboren. Er wurde dazu erzogen einer der Umgestalter zu werden. Und in der Ordnung der Ereignisse und bei dem Entstehen des Guten aus dem Schlechten müssen wir für das dankbar sein, was von einer gemischten Natur in ihm war, ohne für ihn jene Freiheit von der Mischung in Anspruch zu nehmen, die keinem Menschen zugehört. Aber nach demselben Grundsatz, nach dem die Natur selbst die Freude mehr liebt als den Kummer, die Gesundheit mehr als die Krankheit und ein allgemeines Quantum von Wohlbehagen mehr als das Gegenteil (indem sie die Menschen, wenn dieses Wohlbehagen nicht vorhanden ist, dazu antreibt es zu suchen, und indem sie manch eine Form des Unbehagens selbst zu einer Art von Vergnügen und Selbstachtung macht) — nach demselben Grundsatz ist Miltons grosse Dichtung nie volkstümlich gewesen und kann im Vergleich zu seinen kleineren Gedichten nie volkstümlich werden. Auch verdient sie es nicht, wenn wir an Volkstümlichkeit im höchsten Sinne denken. ‚It does not work out the very piety it proposes; and the piety which it does propose wants the highest piety of on intelligible charity and reliance. Hence a secret preference for his minor poems amoug many of the truest and selectest admirers of ‚Paradise Lost‘ — perhaps with all who do not admire power in any shape above truth in the best‘ (Imag. & F., ^{3}1846, S. 236 ff.).

Milton zeigt seine frühe Neigung zur italienischen Sprache dadurch, dass er ihr die Titel für seine beiden Gedichte entlehnte: L'Allegro ist der fröhliche Mensch und Il Penseroso der melancholische (oder besser der nachdenkliche oder gedankenvolle (ib., S. 251). Milton setzt den Penseroso hinter L'Allegro als einen Höhepunkt, weil er die nachdenkliche Stimmung der fröhlichen vorzieht (ib., S. 269).

Das Genie Miltons war undramatisch, er sah alle Gegenstände von seinem eignen Gesichtspunkt aus und mit gewissen bestimmten Bevorzugungen. *Shakespeare dagegen hatte keinen persönlichen Charakter und kein moralisches Prinzip*, ausgenommen das der Gutmütigkeit (good-nature). Er nahm keinen Anteil an der Szene die er beschreibt, sondern gab allen seinen Charakteren freies Spiel (fair play) und überliess es der Tugend und dem Laster, der Weisheit und Torheit, dem Recht und Unrecht es untereinander auszumachen, gerade wie sie es tun auf ihrer »alten um den Preis kämpfenden Bühne« (‚old price-fighting stage'), der Welt. Er ist nur der Träger der Gefühle seiner Charaktere.

Miltons Charaktere hingegen sind nur Träger seines eigenen. ‚Comus' ist ein Lehrgedicht oder ein Dialog in Versen über die Vorteile oder Nachteile von Tugend und Laster. Es ist nur ein Hin- und Herreden über allgemeine Gegenstände, aber mit einer Schönheit der Sprache und einem Reichtum der Verzierung, die beim Lesen kein Gefühl von einem Mangel an einem stärkeren Interesse zurücklassen (Examiner v. 11. 6. 1815, S. 381).

Das Maskenspiel, mit dem poetische Leser am vertrautesten sind, — Comus — hat weniger von der besonderen Natur der Komposition dieser Dichtungsgattung als irgend ein anderes, und diejenigen, die am meisten davon haben, bilden entweder Teile anderer Dramen wie im ‚Tempest' und sind zu kurz um eine besondere Erinnerung zu hinterlassen oder sind so arm in sich selbst wie die Ben Jonsons, dass sie gelegentlich in den Werken des Dichters ausgelassen werden . . .

Comus war das Ergebnis von Miltons jugendlichen Empfindungen und es ist seltsam, dass er, der in seinem vorgerückten Alter die Maskenspiele tadelte, bestimmt sein sollte der Nachwelt gerade das Werk zu hinterlassen, durch das diese Art der Komposition hauptsächlich bekannt ist. Comus ist indessen, obwohl ein unzweifelhaftes Maskenspiel in mancher Hinsicht wie in seiner Zauberei, seiner Schar von Ungeheuern und seiner Anspielung auf ein Ereignis in der edelen Familie, die es aufführte, wegen der Regelmässigkeit seiner Fabel und seines Mangels an szenischem Schaugepränge mehr verwandt mit den ‚Favole Boschereccie' oder den ländlichen Erzählungen der italienischen Dichter, die gerade damals nachgeahmt und übertroffen worden waren von Fletchers ‚Faithful Shepherdess'

(Miltons offenbarem Vorbild) . . . und Milton, mit der ‚Faithful Shepherdess' auf seinem Tisch, fühlte sich versucht mehr und mehr von der Bezeichnung seines Werkes abzuweichen infolge dieses neuen Zaubers, dem er verfallen war (P. W., 1819, I. XXIX f.).

Miltons Comus, obwohl nicht durchweg der ‚Faithful Shepherdess' in der Richtigkeit des Beschreibens (‚descriptive judgement') gleichwertig, ist doch im ganzen ein feineres Gedicht und eine weit bessere Empfehlung der Keuschheit; aber ‚Comus' ist ein Maskenspiel, keine Pastorale. Er kann sogar kaum ein pastorales Maskenspiel genannt werden, denn der Schäfer ist die unbedeutendste Person darin . . . Die Moral ist in der Tat Alles in Allem. Miltons einzige wirkliche Pastorale (mit Ausnahme des ländlichen Teils im ‚Allegro') ist sein allegorischer Trauergesang (monodony) auf den Tod seines Freundes King — der ‚Lycidas' — und zwar ist dieser eine schöne Pastorale (Jar of Honey, 1848, S. 104).

Milton bekundete in diesen heiteren Erzeugnissen [Allegro und Penseroso] einen grösseren Geist als in irgend einem seiner *lateinischen* Nebenbuhler gefunden werden kann . . . Wenn diese Schriftsteller etwas wie eine grosse poetische Fähigkeit gehabt hätten, würden sie wie Milton und Ariost dazu geführt worden sein die poetische Komposition in lateinischer Sprache aufzugeben. Petrarca schrieb ein lateinisches Epos, das niemand las, aber der Instinkt führte diesen erhabenen Dichter dazu seine Muttersprache zu gebrauchen, als er zu seinen am tiefsten empfundenen und berühmtesten Kompositionen kam (Lit. Examiner v. 30. 8. 1823, S. 129).

Miltons *lateinische Poesie* ist das einzige neuere Kompromiss zwischen ‚Centos and ancient phrases', das ich je mit Aufmerksamkeit lesen konnte. Der Grund ist nicht der, dass seine lateinische Dichtung besseres Latein oder weniger zusammengestoppelt ist (denn tatsächlich ist sie eine Nachahmung von Ovids Stil, hier und da gehoben durch Claudianische oder vielmehr durch seine eigene Vorliebe für stattliche und klangvolle Worte), sondern der, dass sie grössere Gedanken enthält. Für meinen Teil ziehe ich Miltons lateinische Poesie als »Poesie« jedem der verschiedensten Erzeugnisse Ovids, Tibulls oder irgend eines anderen italischen Schriftstellers vor, mit Ausnahme Catulls (ib., S. 130).

Ein vollkommenes Sonett ist etwas Schönes; edle Proben

findet man in Wordsworth und Milton (Bacchus, 1825, Notes, S. 176), der ganz Poesie und Einbildungskraft war (ib., Notes, S. 146).

Seine *italienischen Sonette* sind in Bezug auf Geschmack zum grössten Teil sehr verschieden von denen der »Marinisten«. Sie enthielten ungewöhnliche Ausdrücke und hatten ein antikes Aussehen. *Ein* Sonett aber, das beginnt: ‚Per certo i bei vostri occhi' ist entschieden »marinesk«. — Seine übrigen Sonette sind, als Liebesgedichte betrachtet, zu stattlich, zu selbsterhebend (self-exalting) und zu stoisch (Sonnet, 1867, I. 43 f.).

Die *Sonette* Miltons haben den unmusikalischen und deshalb auffälligen Fehler unglücklich und einförmig in ihren Reimen zu sein. Wenige von ihnen sind frei von diesem Fehler. Seine beiden ergreifendsten Sonette: ‚Massacre of Piedmont' und das auf sein totes Weib sind voll davon . . . Edel ist das Sonett ‚Assault Intended to the City', reizend die ‚Invitation of Lawrence' und stellenweise meisterhaft alle übrigen (ib., I. 80).

Seine ‚Hymn on the Nativity' ist schrecklich (Indicator v. 10. 11. 1819).

Kraft (strength) ist der Muskel des Verses und zeigt sich in der Anzahl und Stärke der betonten Silben wie:

‚Sonórous métal blówing mártial sóund'
(Paradise Lost).

Unerwartete Akzentverteilungen verdoppeln diese Stärke und machen sie charakteristisch für Leidenschaft und Abgerissenheit:

. . . . Then in the keyhole turns
The intricate wards, and every bolt and bar
Unfastens. — On a sudden ópen fly
With impétuous recoil and jarring sound
The infernal doors, and on their hinges grate
Hársh thúnder
(Paradise Lost II.) (Imag. & F., ^{3}1846, S. 38 f.).

Als krönende Probe der Mannigfaltigkeit in Pause und Akzent, abgesehen von der Bewegung des Gemüts, kann nichts den Bericht über des Teufels Suche nach einem Helfershelfer im ‚Paradise Lost' übertreffen [P. L. IX. 69—86] . . . Es ist kein Vers in dieser Stelle,

der nicht in der bemerkenswertesten Weise variiert und harmonisiert ist . . .

Man könnte in der Tat gegen die Verskunst Miltons einwenden, dass sie eine zu anhaltende Vollkommenheit dieser Art zeigt. Sie zwingt uns manchmal ein zu starkes Empfinden der bewussten Kunst des Dichters auf. Wir vermissen das ursprüngliche muntere Fliessen des Verses, die Ungezwungenheit und Anmut der Augenblicks-Eingebung (spontaneity). Auch drängt Milton, wie ich glaube, Wucht zu oft bis zur Schwerfälligkeit zusammen (ib., S. 52 ff.)

Mann kann sagen, dass die Nachtigall (in England) ausschliesslich Milton gehörte, bis ein sterbender Dichter unserer Zeit [Keats] an der Ehre dieses Besitzes teilnahm durch die Erzeugung seiner ausgezeichneten ‚Ode to the Nightingale' (ib., S. 295).

Es ist nicht wenig seltsam, dass mit Ausnahme Ben Jonsons (der sich aber nicht so oft ernsthaft darüber äusserte) der Dichter in unserem eignen Vaterland, der mit dem grössten Geschmack über den Gegenstand des Essens geschrieben hat, Milton ist. Er vergisst keine von den Freuden des Gaumens, weder grosse noch kleine (Monthly Repos. v. 1. 5. 1854).

Shakespeare konnte schreiben wie Milton, konnte ebenso ernst denken und sich ebenso edel ausdrücken, aber Milton konnte nicht schreiben wie Shakespeare. Seine Scherze, in denen er sich wohlweislich nur selten versuchte, sind arm und schrecklich.

Das einzige gute Wort, das er je für die Komödie sprach, bezog sich auf die Gelehrsamkeit, die B. Jonson in sie hineinmischte. Es ist nicht leicht sich vorzustellen, dass er einer Vorstellung der ‚Merry Wives of Windsor' beigewohnt haben könnte. Er hätte sie nicht vertragen können. Er hätte gedacht, dass die Tugend oder doch wenigstens die Würde ihn [Shakespeare] dabei verlassen hätten, während der universelle grosse Mensch diese in Fülle besass. Er nimmt die Menschheit wie er sie findet — mit dem von Gott eingegebenen Lachen und allem — und sie umarmt und ehrt ihn mit ganzem Herzen und dankbaren Tränen (ib., v. 15. 6. 1854).

Es gibt viele Kritiker, die Milton für einen erhabeneren Dichter als Shakespeare halten, bloss weil seine Stimmung (fancy) im allgemeinen ernster ist und sich mit erhabenen Gegenständen beschäftigt, ganz abgesehen davon, dass er des Humors vollständig ermangelt. Sh. kann aber zu seinem Unglück unsere Einbildungskraft nicht nur

erheben, sondern sie auch mit den alltäglichen Geschäften des Lebens vertraut machen; ja er kann sogar, was noch fataler ist, uns herzlich lachen machen, da er einen unerschöpflichen Schatz von Witz und Humor hat. Aber es wäre schwierig einen erhabenen Gedanken aus Milton herauszuheben, der nicht mindestens erreicht würde von einem ebenso erhabenen in dem grossen Dramatiker, und unglücklicherweise für jene Herren [die Kritiker, die Milton Sh. vorziehen] ermangelt Milton fast vollständig eines grossen Teiles des Erhabenen, der von Sh. zu seiner Vollendung gebracht worden ist: Man könnte fragen, ob er je eine Träne hervorgerufen hat (Dram. Essays, 1894, S. 101 f.).

Andrew Marvell: Zwei Jahre nach dem unglücklichen Tode Raleighs wurde ein anderer Staatsmann geboren, der geistvolle Parteimann Andrew *Marvell*, dessen Ehrenhaftigkeit die Künste der Stuarts zuschanden machte und dessen Flugschriften und Verse kein geringes Hilfsmittel dazu waren ihrer Dynastie ein Ende zu bereiten. Marwell verbindet Witz mit Ernsthaftigkeit und Tiefe der Empfindung... Seine starke Parteigängerschaft hinderte ihn nicht von der Partei der ganzen Menschheit zu sein und dem Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, was in den entgegengesetztesten Charakteren gut war (Kent, S. 401).

Ähnlich lässt sich Hunt an anderer Stelle über ihn vernehmen: er sei ein tiefer und anmutiger Dichter, ein meisterhafter Prosa-Schriftsteller und Polemiker (controvertialist), ein Mann von Geist vom reinsten Wasser und vor allem ein unverderblicher Patriot. Sein Witz half die Stuarts lächerlich machen und durch seine Unbescholtenheit wurde die Wirkung seiner Satire verschärft. Wahrlich! Die Feindschaft eines solchen Mannes war in sich selbst ein Vorwurf für sie.

Obwohl auf der puritanischen Seite erzogen, war er selbst weder ein Puritaner noch ein Feind irgend einer Art verständiger und achtungswerter Regierung . . . Doch auch der weise und gebildete Marvell war nicht frei von der Derbheit seiner Zeit . . . In dieser Beziehung verhält es sich ebenso mit ihm wie mit seinen Vorgängern: im Augenblick, in dem diese geistreichen Männer der Vergangenheit zu reimen begannen, scheinen sie sich verpflichtet gefühlt zu haben ihrer Phantasie die gleiche ‚after-dinner'-

Ausgelassenheit (licence) zu geben, wie wenn sie um ein Lied gebeten wurden.

Wenn man die edle Ode auf Cromwell liest, in der Karl I. ein so freigebiges Kompliment gemacht wird, oder die erhabene und schöne ‚Bermuda' betitelte und die zarten, überfliessenden Phantasien (fancies), die er den ‚Nymphen die den Verlust ihres Faun beklagen' in den Mund legt — und dann ihnen folgen lässt einige, nein, die meisten der Schmähschriften, die für Karl und seinen Bruder so furchtbar waren, kann man es kaum für möglich halten, dass derselbe Mann beides geschrieben, wenn nicht zu zahlreiche Beispiele das Gegenteil bewiesen. Zum Glück für den Ruf von Marvells Geist ... schrieb er viel besser in Prosa als in Versen, und die Prosa gestattet sich nicht die Zügellosigkeit der Verse (Wit & H., ^{2}1848, S. 233 ff).

Ich weiss nicht und vielleicht wäre es auch unmöglich zu entdecken, sagt Hunt, ob Butler seine kleineren Dichtungen vor denjenigen Marvells schrieb, der im Witz mit ihm wetteiferte und ihn in der Poesie übertraf. Obwohl Marvell später geboren ist, scheint er doch als Dichter früher bekannt geworden zu sein ... Aber unter den politischen Gedichten Marvells findet sich ein drolliges, ‚Character of Holland' betitelt, von dem man sagen könnte, dass es entweder die Abschrift oder das Original Butlers sei, wenn nicht in jenen Batavia-feindlichen (anti-Batavian) Zeiten der Holländer von allen witzigen Männern geneckt worden wäre ... Marvells Witz hat einen Vorzug vor dem Butlers, nicht den der Gelehrsamkeit oder der Fülle der Kontraste (denn niemand schlägt Butler jemals darin), wohl aber den einer grösseren Mannigfaltigkeit und der aus seiner poetischen Veranlagung entspringenden Fähigkeit, ernstere und sinnreichere Dinge hereinzuziehen, die seiner Leichtigkeit zur Seite stehen (Indicator v. 24. 11. 1819, s. Kent, S. 115).

Ausser dem Verdienst Marvells der Erfinder unseres modernen Prosa-Stiles in witzigen Dingen zu sein hat er ein starkes und ernstes Talent für die Poesie. Seine Satire ist manchmal derb und muss durch das Zeitalter, in dem er lebte, entschuldigt werden, aber sie war witzig und furchtbar (formidable). Sein Geist, zugleich leicht und wuchtig, stand in bewundernswerter Weise zwischen den beiden Parteien der Dissenters und der Cavaliers ... Sein Talent zu übertreiben und einen Scherz zu Tode zu hetzen (to run down a joke) ist vortrefflich (Lit. Examiner v. 6. 9. 1823).

Sir William Temple, ein jüngerer Zeitgenosse Marvells, schrieb Verse voll eines Geistes, der über seine Zeit hinausragte (Kent, S. 401).

Im Gefängnis [1813/15] las Leigh Hunt von ihm, »eine sehr unterhaltende und belehrende Auswahl aus einer Mischung von Altweiber-Geschwätz und philosophischen Betrachtungen« (Correspond., 1862, I. 81).

Aus diesen kurzen Bemerkungen lässt sich natürlich kein Bild davon gewinnen, wie Leigh Hunt W. Temple beurteilte oder ob er überhaupt ernstlich über ihn nachgedacht hat.

William Browne ist der natürlichste von Spensers Schülern (Autob., ²1860, S. 266).

Er schrieb ein auf der Fabel von Circe beruhendes Maskenspiel, betitelt ‚Jnner Temple Mask' oder ‚Circe' Es erinnert uns an Milton und soll sogar eines jener verschiedenen Erzeugnisse sein, die Anregungen zu seinem ‚Comus' lieferten.

Obwohl Browne jenes durchdringenden (pervading) Geschmackes, jener Erlesenheit ermangelte, die allein einen Mann auf die Nachwelt bringen könnte oder ihn wenigstens befähigen in der Beachtung der literarischen Feinschmecker weiterzuleben, war er ein echter Dichter mit einer verschwenderischen Phantasie und grosser Kraft der Beschreibung und ist zweifellos von Milton in einigen Fällen nachgeahmt worden.

Beaumonts ‚Mask of the Jnner Temple and Gray's Jnn', Carews ‚Caelum Britannicum' und Brownes ‚Jnner Temple Mask, or Circe' sind von der anspruchsvolleren Art [des Maskenspiels] und wollen gelesen sein; man kann sie vielleicht im ganzen für die besten Proben des Maskenspiels im strengen Sinn, die zu finden sind, erklären. Sie stehen tief unter einem Werke wie Comus, aber, betrachtet als eine geringere Kompositionsgattung von keiner grossen Ausdehnung und in zwei von ihnen mit höfischem Zwecke, besitzen sie kein kleines Mass von Poesie und können charakterisiert werden: das erste durch Phantasie (fancy) und Eleganz, das zweite durch erhabene Gefühle (lofty strain of sentiment), das dritte durch eine gewisse volle und ruhige Pracht (reposing luxury) (P. W., 1819, I XXXV ff.).

Die einzigen undramatischen Pastoralen in englischer Sprache, die erwähnt zu werden verdienen, sind diejenigen von Browne. Er

war ein wirklicher Dichter mit grosser Liebe zur äusseren Natur, mit viel Anmut und Grossherzigkeit des Gefühls, seine Verse sind aber von so ungleichem Werte, dass es schwierig ist eine längere Stelle daraus auszuwählen, doch können in allen Verheissung, in vielen Anmut und Schönheit, in einigen selbst Grösse gefunden werden[1] (Jar of Honey, 1848, S. 111 ff.).

Thomas Carew (1598?—1639?) schmeichelte dem Hofe mit einem Maskenspiel, das sich betitelt: ‚Caelum Britannicum' und das, im Gegensatz zu der gewöhnlichen Verderbtheit des Geschmackes des Verfassers, in einigen Teilen selbst der Erhabenheit Miltons würdig ist (P. W., 1819, I. XXXV).

Carew ist ein eleganter Lyriker — nicht immer so scharfsinnig und phantasievoll (judicious and fanciful) [wie Spenser] —, der zwischen dem Ernst schwerer Zeiten und den höfischen Galanterien stand, die aus Frankreich importiert waren. Er war der wirkliche Einführer jener vorherrschenden Glätte im Versbau, deren Verdienst dem seiner Zeit dienenden Waller zugesprochen worden ist (Lond. Journal, 1850/1, S. 20).

John Donne: Ein Gedicht Donnes, worin der Gatte seiner Gemahlin abrät mit ihm eine Reise zu unternehmen, die er in einer politischen Mission machen muss, hat Hunt besonders gut gefallen: Donne war einer jener hypermetaphysischen (hyper-metaphysical) Männer, die eine Beziehung herausfinden können zwischen ‚everything' und ‚anything'. Viele seiner Verse sind sehr ernst und lieblich und alle sind fein, ernst und männlich überzeugend (Correspond., 1862, I. 149).

Donne und Cowley waren Schriftsteller mit ursprünglichem Witz, die die Ideen der metaphysischen Dichter empfahlen, und nicht solche grotesken Pedanten wie Cleveland und Flatman (Dram. Essays [Appendix], S. 134).

Cowleys und Donnes schlimmstes Herabsinken zu gezierter Witzelei (conceit) ist nichts gegen Marini. Die beständigen Ungereimtheiten (consistant inconsistencies) des Brennens und des Gefrierens zu ein und derselben Zeit, des Fliehens und Verfolgens, der An- und Abwesenheit, der Grausamkeit und der Güte und jedem anderen Beispiel von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, von Augensternen,

[1] Vgl. Moorman: W. Browne. His Britannia's Pastorals and the Pastoral Poetry of the Elisabethan Age. Diss. Strassbg. 1893.

Mündern voller Perlen und Rubinen, . . . von Wortspielen und -wendungen, von Narrenpossen mit Reimen und Echos, Spalten von Strohhalmen, Schwelgereien in Unmöglichkeiten : verursachen einen Wirrwarr, ähnlicher dem Lärmen von Tollhäuslern als dem von Männern (Sonnet, 1867, I. 39 f.).

Ben Jonsons gelehrter Freund Donne schrieb nicht nur 25 oder 26 Sonette, die fast alle von der regelmässigen Form sind, sondern er ist auch, so weit ich sehen kann, der einzige englische Dichter, der uns eine »Sonettenkrone« geschenkt hat. Sie umfasst die ersten (7) Sonette seiner ‚Holy Sonnets' und hat feine Stellen . . . Doch war Donnes Frömmigkeit, obwohl aufrichtig, nicht gesund. Sie wird der göttlichen Güte nicht gerecht. Das beste seiner Sonette, das den ‚Tod' behandelt, . . . ist in gleicher Weise untadelig und edel (ib., I. 78).

William Drummond war ein gezierter (artificial) Schriftsteller, aber doch mit so viel Natur in sich, dass er sich die Achtung aller wahren Freunde der Poesie sicherte. Er war verdorben, nicht, wie man allgemein annimmt, durch Petrarca . . ., sondern durch Petrarcas italienische und spanische Nachfolger, die sich mit verschrobenen Einfällen (conceits) und wenig anderem abgaben. In einer Beziehung waren Drummonds Natur und Witz sehr glücklich gemischt, denn er war ein Hofdichter, dessen Geschäft es ist die besten Sophistereien zu erfinden. Sein berühmter Bewillkommungsgruss für Jakob I., betitelt ‚The River of Forth Feasting' ist, neben dem Umstand, dass er echte Poesie von einer höheren Art enthielt, ein Vorbote der Glätte, Geschicklichkeit und des eleganten Ernstes der besten Lobgedichte Wallers und Priors.

Drummond hatte das Auge eines Malers und weiss, wo er eine Farbe auf die andere auftragen muss, was ein Geheimnis der Kunst ist, von einer höheren Art als blosse Kontraste und blosse Antithesen (True Sun v. 23. 8. 1833).

Drummond scheint die ‚Macaronic Poetry' in England eingeführt zu haben. Er ist der Verfasser eines macaronischen Gedichtes über einen bäuerischen Kampf, ‚Polemo and Middenia' genannt, das auffällig derb ist für einen so zierlichen Dichter, aber ein beträchtliches Gefühl für Humor zeigt. Drummonds macaronisches Gedicht ist das beste, das wir besitzen (Wit & H., ^{2}1848, S. 57 f.).

Drummond ist für die Zeit nach Shakespeare der beste

Sonettendichter, er hat einen eigenen Wert. Seine Sonette sind zum grössten Teil nicht nur von regelrechter Form, sondern sie sind auch die frühsten in der englischen Sprache, die das atmen, was als der Geisteszustand (the habit of mind) bezeichnet werden kann, wie er bei den besten italienischen Sonettenschreibern zu beobachten ist, d. h. eine Mischung von Anmut, Zierlichkeit, Vaterlandsliebe, Abgeschiedenheit (seclusion) und bewusster Zartheit des Verses. Drummond war nicht ohne die Fehler von Vorbildern, die diesen Schriftstellern untergordnet sind. Seine italienische Gelehrsamkeit brachte ihn ebensowohl auf Abwege wie sie ihn in mancher Beziehung inspirierte; aber im grossen und ganzen war sein Geschmack ausgezeichnet (Sonnet, 1867, I. 78 f.).

Richard Crashaw [1613?—1649] ist ein Dichter, der jetzt kaum noch bekannt ist, ausgenommen den Bücherwürmern. Er hatte eine krankhafte Begeisterung, die ihm manchmal zu einem Scharfsinn und zu einer Tiefe des Ausdrucks verhalf, die vielleicht grösser war als die Kraft seines grossen Kritikers [Pope]; »yet Pope, by writing nothing out of what the painters call ‚keeping', or unworthy of himself, is justly reckoned worth a hundred Crashaws 'Random thoughts and fillings-up are a poet's ‚felo de se'« (P. W., 1832, S. XII f.).

Richard Lovelace [1618—1658] einer der elegantesten Kavaliere Karls I. und Verfasser der vortrefflichen Ballade, beginnend :

‚When Love with unconfined wings
Hovers within my gates
And my divine Althea brings
To whisper at my grates'.

Seine Poesie entfaltet zum grössten Teil viel Phantasie, die aber durch Mangel an Belesenheit beeinträchtigt wird (Lond. Journal, Supplement nº 2, 1834).

Edmund Waller, der wie ein begeisterter Zeremonienmeister schreibt (P. W., 1832, S. VIII), war Hofdichter. Pope sagt von ihm, dass er ein besserer Dichter gewesen wäre, wenn er die Machthaber weniger bewundert hätte. Aber sicherlich war es die Übertreibung jener natürlichen Neigung, die ihn begeisterte. Er war von Natur furchtsam und servil und die Poesie ist die Blume der wirklichen

Natur des Menschen, wie immer sie sein mag, vorausgesetzt dass Verstand genug vorhanden ist sie zu Gehör zu bringen. Seine besten Stücke sind diejenigen zum Lobe fürstlicher Autorität und einer ihn verschmähenden Geliebten. Er hätte »Sacharissa« nicht halb so gut besungen, wenn sie ihn begünstigt hätte (Lond. Journal, 1834/5, II. 58).

Abraham Cowley: Wir haben Essays in Prosa und Versen von Cowley, indem ein und derselbe Essay beide enthält. Aber mit einer Ausnahme sind sie eher Gedichte mit langen Vorreden (Examiner, 1824, zit. n. Storer: Leigh Hunt. L. 1911, S. 109).

Cowley wurde in den führenden Kreisen der öffentlichen Meinung seiner Zeit als der grösste damalige Schöngeist und Dichter, vielleicht als der grösste überhaupt angesehen. Ein Mann von Geist war er und ein Dichter ebenfalls, obwohl nicht von dem hohen Rang, den man ihm zuwies. Seine bewundertste Poesie war voller wunderlicher Einfälle, d. h. mühevoll ausgeklügelter und weit hergeholter Gedanken statt voll Einbildungskraft und Gefühl. Aber unter seinen weniger anspruchsvollen Kompositionen hat er Verse, die sowohl den Geschmack als auch das Herz vollauf befriedigen, und seine Prosa ist ausgezeichnet. Sie ist der rechte Ausdruck einer aufrichtigen, gütigen und einfachen Natur. Pope hat den Unterschied zwischen dem, was in seinen Versen vergänglich, und dem, was ihn überlebt hat, in folgendem Reimpaar ausgedrückt:

‚Forget his Epic, nay Pindaric art
Yet still we love the language of his heart'
(Tatler, 1830/2, I. 124).

Cowley und Thomson waren fehlerhaft im Stil, doch wahre Dichter in sich selbst, wenn auch nicht immer die besten in ihren Werken — sie sahen alles in feinem poetischem Licht, waren kindlich in ihrer Art und kamen schliesslich in behagliche Verhältnisse durch die Partei, der sie dienten . . . Beide hielten ihre eigene natürliche Sprache für ihre Gegenstände nicht gross genug: Cowley glaubte in dem Geiste, den er in Mode fand, und Thomson in den lateinischen Klassikern, die die Lieblinge der abgeschlosseneren Welt seiner Jugend waren, einen Stil gefunden zu haben, der, während er sie bei den von ihnen unter den lebenden, am meisten geachteten Männern beliebt machte, ihnen durch die Billigung dieser Zeit-

genossen auch die Zukunft sichern würde (Monthly Chronicle, Okt. 1838).

Der Gelehrsamkeit Congreves verdankt, wie Dr. Johnson bemerkt hat, die Öffentlichkeit die Entdeckung, dass Cowleys unregelmässige Verskunst keine Pindarische war, obwohl man in kritischem Sinne von Congreve kaum sagen kann, dass er zuerst die »englischen Schriftsteller« zu dieser Erkenntnis gebracht habe, denn das Beispiel des wahren Pindarstiles hatte, soweit das Metrum in Betracht kommt, Ben Jonson mit pedantischer Genauigkeit gegeben (Old Dramat., ²1871, S. XXXIII).

Cowleys Poesie ist was jedes anderen Mannes Poesie ist: die Blüte dessen, was in ihm war; und es ist mindestens insoweit gute Poesie, als sie die Quintessenz liebenswürdiger und tiefer Reflexion ist, nicht ohne eine festlichere Stimmung (strain), das Ergebnis seiner Geselligkeit . . . Seine Prosa ist bewundernswert und sein Charakter Cromwells ist ein Meisterwerk ehrlicher Feindschaft, für beide Parteien glaubwürdiger als der eifrige Royalist selbst wusste (Town, 1848, I. 153 f.).

Samuel Butler, der gelehrteste und witzigste der satirischen Dichter, der Verspötter der Puritaner (Lond. Journal, 1834/5, II. 38).

Von seinem Hauptwerk ‚Hudibras' verstand Leigh Hunt, als er es in seiner Jugend las, nicht den zwanzigsten Teil und doch lachte er oft über die Reime und Vergleiche (Autob., ²1860, S. 72).

Der Dichter zog ihn also von Jugend auf an. Später sagt er über ihn:

Butler ist der witzigste der englischen Dichter und zugleich der gelehrteste und, was noch mehr ist, einer der weisesten. Sein ‚Hudibras', obwohl natürlicherweise das volkstümlichste seiner Werke wegen seines Umfanges, Gegenstandes und seiner witzigen Übertreibung, war, verglichen mit seinen vermischten Gedichten, ein Zufall der Geburt und der Partei (accident of birth and party); doch beide Publikationen fliessen über von Gedanken, so gross und tief, wie die Oberfläche glänzend ist. ‚His genius altogether, having the additional recommendation of verse, might have given him a fame greater than Rabelais, hat his animal spirits been equal to the rest of his qualifications for a universalist'. Zugleich war er, obwohl er

keinen Überfluss an poetischer Erfindungsfähigkeit hatte, nicht ganz ohne solche. Er ist der Verfasser des entzückenden Gleichnisses :

‚True as the dial to the sun
Although it be not shined upon‘.

Manche Verse sind so elegant wie irgend einer in Lovelace oder Waller. Und das folgende [Gleichnis], wenn es mit dem Ernst und der Einfachheit des Gefühls, die zu ihm passen, gelesen wird, ist nach meiner Meinung ein Vergleich, der von ebenso viel Erhabenheit wie Innigkeit erfüllt ist :

‚Like Indian Widows gone to bed
In flaming curtains to the dead‘.

Man hätte ihn eher in einem von Marvells Gedichten als im ‚Hudibras‘ gesucht.

Butler hat wenig Humor. Seine beiden Helden, Hudibras und Ralph, sind nicht so sehr Humoristen als Pedanten. ‚They are as little like their prototypes, Don Quixote und Sancho, as two dreary puppets are unlike excesses of humanity‘. Sie stimmen sogar nicht mit ihren anderen Vorbildern, den Puritanern, oder mit sich selbst überein, denn sie sind langweilige Gesellen, in unerklärbarer Weise begabt mit dem Witz des Verfassers. In dieser Beziehung und als Erzählung ist das Gedicht misslungen. Kein Mensch denkt je an die Fabel, ausser um sich über ihre Unwirksamkeit zu wundern, oder selbst an Hudibras, seine Beschreibung am Anfang ausgenommen. Er ist nichts als eine lächerliche Figur. Aber betrachtet als eine von des Autors eigenen Lippen kommende Verspottung der Fehler des Puritanismus und in der Tat aller pedantischen und heuchlerischen Missbräuche des menschlichen Verstandes, ist das ganze Erzeugnis eine wunderbare Mischung von Witz, Gelehrsamkeit und glücklicher Ausführung. Der Witz ist rein und fliesst unaufhörlich, die Gelehrsamkeit so seltsam und vom Wege abliegend wie der Gegenstand: ‚The very rhymes are echoing scourges, made of the peremptory and the incongruous‘. Das ist einer der Gründe, warum die Reime so sehr bewundert worden sind. Sie erregen Lachen nicht nur durch sich selbst, sondern auch wegen der Willenskraft und der Heftigkeit, mit denen sie mit den Torheiten, die sie geisseln, in Übereinstimmung gebracht sind. Die aussergewöhnlichste Ausgelassenheit

wird als etwas Selbstverständliches in Anspruch genommen, der Wortakzent von seinem Platze verschoben mit all der Gleichgültigkeit und Unverschämtheit einer Begründung, »die sich selbst genügt» . . .

Butler war wie der grosse Literat der Gegenpartei, Marvel, ein aufrichtiger Mann, liebte seine Bücher mehr als weltlichen Erfolg und stand in Beziehung auf endgültige Grundsätze selbst über der Partei. Er schrieb eine Satire über die Torheiten und das Laster des Hofes, was höchst wahrscheinlich der Grund dafür ist, warum es zweifelhaft erscheint, ob er durch seinen ‚Hudibras' je etwas erreicht hat. Und er war so wenig voreingenommen zugunsten der Gelehrsamkeit, die er besass, dass er den *geborenen* Dichter über den *gelehrten* erhob und Shakespeare nicht mit einem griechischen Massstab gemessen haben wollte (Wit & H., ²1848, S. 242 ff.).

Butlers Vers ist absichtlich uneben (Imag. & F., S. 40). Manchmal ist es bei einem Meister wie Butler eine Ziede seine Reime zu erzwingen [z. B. female : the male; shone straight : demonstrate; inch is : green cheese], wodurch er eine heitere energische Bemeisterung der widerspendigsten Stoffe zeigt (ib., S. 60).

Butler ist so überreich an guten und erstaunlichen Reimen, dass sie zu einem Teil seines Witzes werden durch die Vermehrung und Heiterkeit der Überraschung (Wit & H., S. 46).

Die beiden besten Stücke komischer Übertreibung, die ich neben ganzen Gedichten wie Hudibras kenne, sind die beiden ‚Descriptions of Holland', die Butler und Marvell geliefert haben . . . Holland und England waren zur Zeit Karls II. grosse Feinde und die Männer von Geist stichelten dauernd auf die Niederländer und ‚their Ditch' (Wit & H., S. 37 f., vgl. auch Indicator v. 24. 11. 1819).

Congreve kannte alle Zierlichkeiten und Butler alle Ausschweifungen des Witzes und beide waren genau bekannt mit den Torheiten der Menschheit; doch wer will den Verfasser des ‚Hudibras' mit dem des ‚Paradise Lost' vergleichen oder den Humor Congreves mit der Erhabenheit Shakespeares? *Swift ist höchst wahrscheinlich der geistvollste Mann, der je gelebt,* aber er wird nie einen Ruhm erlangen, der dem Miltons oder Sh.'s gleicht (Dram. Essays, 1894, S. 25).

John Bunyan: ‚The Pilgrim 's Progress' ist ein Gedicht genannt worden und Bunyan hatte unzweifelhaft einen Geist, der dahin strebte ihn zu einem Dichter zu machen und zwar zu keinem

niederer Art: ‚and yet it was of so ungenerous and low a sort as was compatible with so lofty an affinity; and this is the reason why it stopped where it did. He had a craving after the beautiful, but not enough of it in himself to echo to its music' (Imag. & F., S. 37).

Bunyans Talent war eine ungepflegte und wilde Phantasie zusammen mit einem alles verschlingenden (voracious) Bibelgedächtnis, genau wie das *Huntingtons*, der fünfzig Texte in einem Atem zitieren kann ohne neunundvierzig davon zu verstehen (An Attempt to Show the Folly and Danger of Methodism, 1809, S. 10).

Bunyan . . . ist einer der grössten Lehrer der Gottesfürchtigen (of the Godly), der grosse Ausleger der heiligen Mysterien, und er war zu diesem Amt vortrefflich geeignet, denn er hatte überhaupt keine Erziehung und muss daher all seine Weisheit vom Himmel erhalten haben (ib., S. 9).

William Davenant, der Wiederhersteller der Bühne seiner Zeit und der letzte der tiefdringenden poetischen Intellektuellen des Zeitalters, das dem der Elisabeth folgte. Sein Epos ‚Gondibert', obwohl kein grosses Gedicht, ist eine Fundgrube von Reflexion und feierlichem Witz (solemn wit), überliefert in schweren, von Spondeen überladenen Versen. Er gab sich für den natürlichen Sohn Shakespeares aus, lieferte aber keinen Beweis dafür, es sei denn, dass etwas in der allzu grossen Nachdenklichkeit (over-reflectiveness) seiner erzählenden Dichtung an einen ähnlichen Fehler in ‚Venus and Adonis' und ‚The Rape of Lucrece' erinnert. Seine poetische Begabung wirkt manchmal sehr edel und eindrucksvoll (affecting) (Lond. Journal, 1834/5, II 58).

Er hätte sich als einen grösseren Dichter erwiesen, wenn er sich weniger bemüht hätte philosophische Betrachtungen in Versen zu bringen und den sehr echten Antrieben seiner Einbildungskraft in höherem Grade Raum gegeben hätte. Sein ‚Gondibert' ist zu sehr mit dem eben erwähnten Fehler behaftet, so edel auch die Reflexionen sein mögen, und dieser Umstand und der Versbau werden ihn immer daran hindern populär zu werden Der Versbau ist schwer und bis zu einem unbegreiflichen Grade überladen, die Verse sind überbürdet mit Spondeen, die bei jedem Schritt einen neuen Klumpen (lump) [wie beim Gehen auf aufgeweichtem Wege]

mit sich führen. Und das wird langweilig, obwohl die Klumpen von Gold sind.

Neben seinen anderen Fehlern brachte er, indem er das Theater wiederherstellte, zuerst vom Kontinent die Samen jener Mischung des französischen und romantischen Dramas herüber, die Dryden später zu einer solch blühenden Höhe der Abgeschmacktheit brachte.

Seine einwandfreisten Schönheiten sind, wenn wir einige sehr edele Stellen im ‚Gondibert' ausser Acht lassen, in seinen vermischten Gedichten zu finden, von denen einige, ob nun in Hinsicht auf Anmut oder Empfindung, Kraft der Bilder (imagery), Stärke und Lieblichkeit des Verses nach unserer Meinung nicht übertroffen werden können (Companion, 1828, S. 187 f.).

In ‚Imagination and Fancy' gibt Leigh Hunt, wie er sagt, eine furchtbare Probe der Schwerfälligkeit von Davenants Vers und bemerkt schliesslich dazu: Und so fährt er fort zu wühlen und aufzustapeln (digging and lumpering) wie ein schwerfälliger Prediger: ‚thumping the pulpit in italics, and spoiling many ingenious reflections' (Imag. & F., S. 40).

In seinem einleitenden Aufsatz von ‚Imagination and Fancy': ‚What is Poetry?' lehnt Hunt einen Vergleich Davenants mit den grossen Dichtern glatt ab und zwar mit folgender Begründung: Um den Leser von Einwänden gegen seines Freundes Davenant mangelhafte Erfindung abzuschrecken, sagt Hobbes in seinem dem ‚Gondibert' vorausgeschickten Brief von den fabelhaften Schöpfungen im allgemeinen [d. h. von solchen Dichtungen wie die Feenkönigin Spencers], dass: ‚impenetrable armours, enchanted castles, invulnerable bodies, iron men, flying horses, and a thousand other such things, are easily feigned by them that dare'. Das sind Spöttereien über Spencer und Ariost.

Aber mit der gütigen Erlaubnis von Hobbes (der Homer übersetzte gleichsam um zu zeigen, was für greuliche Verse von einem Philosophen geschrieben werden konnten): verzauberte Schlösser und fliegende Pferde sind nicht leicht so zu erdichten wie sie Ariost und Spencer erdichtet haben. Und das macht gerade den ganzen Unterschied. Hobbes machte, indem er Einwände erhob gegen das, was er für kindisch hielt, einen kindischen Fehler. Seine Kritik ist eine solche, auf die ein Knabe sich etwas einbilden könnte, der

nach mechanischen Grundsätzen erzogen ist und nun glaubt schon den Kinderschuhen entwachsen zu sein (he had outgrown his Goody Two-Shoes) (Imag. & F., S. 16 f.).

Thomas Randolph [1605—1635] war ein sorgloser, gutmütiger Literat zu Ben Jonsons Zeit, der mit einer Ader wahrer Poesie begabt hauptsächlich Dramen schrieb und jung starb. Er war ein lustiger Zechgenosse (a boon companion) und hatte gerade Geisteskraft genug um diesen Charakter auszuschmücken und beliebt zu werden, aber nicht genug um sich der Arbeit und Unsterblichkeit zu widmen . . .

Seine vermischten Gedichte sind, verglichen mit seinen Schauspielen, wenig wert. Sein bekanntestes Stück ist ‚The Muses' Looking Glass', ein allegorisches Schauspiel, worin sich eine bewundernswerte, spasshafte Karikatur der Leidenschaft »Furcht« findet, die würdig ist an die Seite von Jean Paul Richters berühmtem Bürgermeister gestellt zu werden . . .

Das feinste Stück in allen seinen Werken ist die Szene, wo junge Schelme, die vorgeben Feen zu sein, den Obstgarten eines törichten Kauzes plündern, dessen Diener nicht so leichtgläubig ist. Der Übermut des Jargons, den er so ernsthaft spricht, ist so gut wie Molière; und die lateinischen reimenden Chöre hätten den Beifall Walter de Mapes' gefunden. Das Stück, worin diese Szene vorkommt, ist eine halbkomische Pastorale, betitelt ‚Amyntas, or the Impossible Dowry'. Es findet sich hier und da in dem Stück viel zarte Poesie im Stile des ‚Sad Shepherd' und der ‚Faithful Shepherdess' jener Zeit. Aber der Witz ist die vorherrschende Eigenschaft und diese Szene die krönende Probe davon (Monthly Repos., Sept. 1837, II. 211 f.).

Randolph war einer der Lieblingsschüler Ben Jonsons. Er hatte für die Komödie eine heiterere und natürlichere Begabung als sein Meister, die ihn zu einem Liebling der Nachwelt hätte machen können, wenn er den Einfluss seiner Erziehung überlebt hätte. Er hatte für sein Alter ebenso viel Gelehrsamkeit und mehr Frohsinn als Jonson, und er scheint sehr liebenswürdig gewesen zu sein. Sein Bruder sammelte und veröffentlichte seine Werke mit einer Einleitung, voller Liebe und Achtung. Er verlor einst einen Finger, als er sich bemühte zwei Kämpfende zu trennen, und anstatt den

Unfall zu beklagen, benutzte er ihn als Gegenstand für ein Epigramm und sagte er hoffe ‚to shake hands with it in heaven'.

Randolphs bekanntestes Stück ‚The Muses' Looking Glass' ist merkwürdig lebensvoll, wenn wir bedenken, dass es eine fortgesetzte Allegorie und dazu noch lebhaften Charakters ist. Und sein dramatisches Schäfergedicht ‚Amyntas or the Impossible Dowry' . . . verdient ebenso gut bekannt zu sein wegen seiner heiteren und anmutigen Phantasie. Wenn er nur die Kunst der Künste, »the art of blot«, verstanden hätte, wäre er bis auf den heutigen Tag populär gewesen.

Aber wer übte diese Kunst überhaupt zu seiner Zeit, den Grössten nicht ausgenommen? Wer versteht sie gründlich zu irgend einer Zeit? Und welche Scharen von geringeren Dichtern sind seitdem in Vergessenheit geraten oder auf dem Wege zu ihr, die ihn zweifellos für irgend einen verachteten Herrn hielten, mit einer seltsamen Neigung zur Geschwätzigkeit behaftet, während sie sich einbildeten, dass ihre eigene Schwatzhaftigkeit die »rechte Seele des Wissens« sei? (Wit & H., S. 201 f.).

Sir John Suckling und Etheredge beerbten den alten Vater Witz . . . und hatten Teil an den Vorrechten der Natur (Liberal, 1822, Preface).

Suckling war einer von den glücklichen Männern von Geist, die nie von der Natur verlassen werden, weil sie an sie glauben, . . . die aber die Nachwelt dadurch überraschen, dass sie unsterblich werden auf Grund der Stärke einiger anscheinenden Nichtigkeiten (nothings). Er war mit dem vorhergehenden Zeitalter verbunden durch seine Fähigkeit ernsthaft zu sein . . . Es ist ein Fehler zu glauben er ermangele des Gefühls, weil er gewöhnlich (vulgar) wird, wenn er die Liebe verspottet. Es sind Gefühle in ihm, die ein herzloser Schöngeist selbst nicht heucheln könnte . . . Sie sind hauptsächlich in seinen Dramen zu finden, die mitten in ihrer Welt verwirrter Ereignisse und einem Zwielichtschimmer von Sinn Stellen von ausserordentlicher moralischer und beschreibender Schönheit enthalten. Er liebte Shakespeare leidenschaftlich, von dem er Ausdrücke und sogar ganze Sentenzen wiederholte mit einer Vorliebe, die nicht für Plagiarismus gehalten werden kann, denn Sh. war dazu zu gut bekannt. Seine ‚Ballad on a Wedding' ist köstlich und hat gleichsam einen Tautropfen auf der Lippe . . . Seine ‚Session

of the Poets' ist nach dem Urteil mancher Kritiker zu sorglos im Versbau, aber gerade dieses Übermass beweist, dass die Sorglosigkeit beabsichtigt war. — In seinen Prosawerken entfaltet er seine gewohnte Lebhaftigkeit und seinen Vorrat an gesundem Menschenverstand.

Seine ‚Familias Letters' haben uns enttäuscht. Es sind lebhafte Stellen darin, aber sie sind nicht frei von der Pedanterie und den wunderlichen Einfällen des herrschenden Geschmackes. Suckling hat keinen Anspruch darauf ein Dichter in dem höheren Sinn des Wortes genannt zu werden, aber er war sicherlich ein Dichter im weniger anspruchsvollen Sinne, d. h. er konnte den Ereignissen des Alltagslebens eine gute Ernte an Phantasie abgewinnen und die Natur, die in künstlichen Dingen liegt, herausholen. Es gibt grosse Kaiserreiche und kleine Fürstentümer. Sir John Suckling wohnte und regierte in einem der letzteren, aber er herrschte ritterlich und glänzend (Companion, 1828, S. 88 f.).

Sucklings ‚Ballad on a Wedding' ist ein kleines und anspruchsloses, nicht misszuverstehendes und glückliches Erzeugnis von keiner Bedeutung, wenn man es in Bezug auf die Höhe der Dichtkunst betrachtet, aber so ausgezeichnet in seiner Art: in Harmonie, Frische und Geschmack, dass es hunderte von Hochzeitsgedichten, selbst Epen überlebt hat (P. W., ^{2}1832, S. XI f.).

Vor hundert Jahren und im Munde keines geringeren Moralisten als Popes finden wir eine sehr überraschende Nachricht über Suckling: »S. war ein ebenso unmoralischer wie ausschweifender Mensch«.

Wo ist nun in unserem gegenwärtigen moralischen System der Unterschied zwischen Unmoral und Ausschweifung? Alle Immoralität ist nicht Unzüchtigkeit, aber alle Unzucht halten wir für unmoralisch. Was kann Pope gemeint haben? Nun, er meinte, dass Suckling beim Kartenspiel betrog. Man glaubt weder von seiner Trunksucht noch von seiner Galanterie, dass sie seinen moralischen Charakter beeinträchtigten.

Aber die Benutzung von mit Zeichen versehenen Karten sollte die Ausschweifung (debauchery) ihres guten Namens berauben. »Die Geschichte der französischen Karten«, fährt Pope in der Erklärung seiner obigen Bemerkung fort, »wurde mir von dem verstorbenen Herzog v. Buckingham erzählt und der hatte sie von der alten Lady Dorset selbst«. Aber der seltsamste Teil der Sache bleibt wie

er war — d. h. Popes eigene Unterscheidung zwischen Immoralität und Ausschweifung. Und da Rev. Mr. Spence (in seinen Anekdoten) keine Verwunderung über die Stelle ausdrückt, wird es kaum unziemlich sein daraus zu schliessen, dass er nichts darin sah, was ihn hätte überraschen können (Monthly Chronicle, Febr. 1839, zit. n. Kent, S. 420).

‚Of fancy, so full of gusto as to border on imagination, Sir John Suckling, in his ‚Ballad on a Wedding' has given some of the most playful and charming specimens in the language. They glance like twuckles of the eye, or cherries bedewed' (Imag. & F., S. 34).

Unter einer Schar parfümierter Gecken kommt Suckling daher mit sorgloser natürlicher Anmut, einen Wohlgeruch von Morgenblumen mit sich bringend. Man weiss nicht, wer von seinen Komplimenten am meisten entzückt gewesen wäre, das Milchmädchen oder die Herzogin.

Er wurde zu früh in ein Stadtleben verschlagen, sonst hätte eine ernste Leidenschaft für irgend eine achtbare Frau, die zu empfinden er, nach seiner ernsteren Dichtung zu urteilen, sehr fähig gewesen wäre, seine Rettung sein können. Wie die Umstände lagen, starb er früh und, wie man sagt, nicht glücklich, aber das mag die Ausstreuung des Neides oder des Parteigeistes gewesen sein, denn er war ein grosser Loyalist. Es ist indessen wahrscheinlich, dass er sich weniger als Parteimann denn als Dichter und Mann der Mode auszeichnete (Wit & H., S. 216 f.).

Sein Gedicht ‚The Constant Lover' ist die Vollkommenheit behaglicher, witziger, leichter und doch gehaltvoller Dichtung. Da ist kein mühsames Suchen nach Gedanken und Bildern und kein Wort an der falschen Stelle oder mehr Worte als notwendig, es sei denn, dass wir den Schlussvers der dritten Strophe (‚Had it any been but she') ausnehmen (ib., S. 218).

Suckling war der erste englische Verfasser einer jener kritischen Sitzungen oder Versammlungen von Dichtern zur Beurteilung ihrer Ansprüche auf Überlegenheit (superiority), die ähnliche Scherze von der Seite *Rochesters, Sheffields* u. a. veranlasste.

Sir Johns ‚Sessions of the Poets' scheint auf einmal in *einer* Sitzung ebenso herzhaft ausgegossen worden zu sein wie seine Flasche. Das Gedicht hat all die Nachlässigkeit, aber zu gleicher

Zeit den Geist einer ernsten impulsiven Skizze; und vielleicht wäre es durch Verbesserung verdorben worden, obwohl es kaum die Absicht des Dichters gewesen sein kann einen Vers wie den zweiten in der fünften Strophe ‚Prepared with Canary wine' unverändert stehen zu lassen (ib., S. 219).

Sucklings *Dramen* sind so verworren und unklar, dass sie im halbwachen Zustand geschrieben zu sein scheinen. Wahrscheinlich war er zu ungeduldig um sie gehörig auszuarbeiten. Der Bau eines regelrechten Schauspiels mit nicht genügend Leidenschaft darin um sie auf einmal herausströmen zu lassen (to make it flow off at a heat) muss eine schwere Arbeit für einen Mann gewesen sein, der an die Erregung des Spieltisches gewöhnt war und alle Hände voller Liebesaffairen hatte. Sir Johns berühmtester Erguss war daher eine Ballade auf eine Hochzeit. Sie ist vortrefflich in ihrer Art. Ihr einziger Fehler ist, dass sie in einer Sprache beginnt, welche provinzieller ist als die, in der sie fortfährt (ib., S. 226).

John Dryden: Wenn Dryden in eine etwas feinere Form gegossen worden wäre und seine übrige Befähigung durch das Gefühl ergänzt hätte, wäre er ein fast ebenso grosser Dichter in der Welt der Natur gewesen, wie er es in derjenigen der Kunst und der Stadt war. Er hatte Kraft, Ausdruck, Gelehrsamkeit, Genialität, bewundernswerten gesunden Menschenverstand, musikalische Begeisterung. Das gereimte heroische Verspaar in seinen Händen ist immer noch das feinste in der Sprache. »But his perceptions were more acute than subtle; more sensual, by far, than spiritual. The delicacy of them had no proportion to the strength. He prized the flower, but had little sense of the fragrance; was gross as well as generous in his intellectual diet; and if it had not been genuine and hearty, would have shown an almost impudent delight in doing justice to the least refined of Nature's impressions«. Seine Venus war nicht die himmlische. Er würde ebenso gern die gewöhnlichste Blume wie eine Rose beschrieben haben, ja noch lieber, wenn jene gross und üppig war. Selbst seine Reue schmeckt mehr nach Sünde als nach Bedauern, obwohl er in der Tat ein zu ehrlicher Mann war um Grund zu haben irgend etwas sehr stark zu bedauern. Denn seine Fehler waren solche des Temperaments und einer bequemen Veranlagung. Selbst seine Feindseligkeiten, so machtvoll er sie auch in Worten äussern konnte, waren nur die des Dichters

und Parteimannes, nicht die des Menschen. Sie bedurften einer öffentlichen Angelegenheit oder wiederholter persönlicher Beleidigung um herausgefordert zu werden. Er hatte all die Gutmütigkeit und Versöhnlichkeit eines Naturkindes. ‚Agreeably to this character of his genius, Dryden's wit is less airy than masculine; less quick to move than eloquent when roused; less productive of pleasure and love than admiration and a sense of his mastery'. Wenn seine Satire auch nicht so gelehrt und universell wie die Butlers ist, so zielt sie doch mehr auf das Individuum und seine öffentliche Stellung und ist uns deshalb verständlicher. Den vornehmen Schöngeistern des Tages, die ihn abwechselnd patronisieren und verbessern wollten, unterwarf er sich im allgemeinen mit seiner natürlichen Bescheidenheit und mit der Höflichkeit eines armen Mannes; aber wenn die richtige Stimmung oder die Notwendigkeit für die Partei zu wirken über ihn kamen, ergriff er das unglückliche Individuum wie es Gulliver mit einem Lord von Liliput gemacht haben würde, und indem er ihn erfasste und an den Rippen emporhielt, stellte er seine Ansprüche vor dem Zuschauer Glied für Glied bloss.

Doch geschah das eher in Verteidigung einer verspotteten Fähigkeit (derided power) oder aus einem beleidigten Gerechtigkeitsgefühl als aus einem kleinlichen Wunsche wehe zu tun. Er war fähig dem Beleidiger ein Lob zu spenden und »was always ready to break off into some enthusiastic strain of verse or reflection«. — Die berühmte Satire auf Shadwell, ‚Mc. Flecknoe' betitelt, ist zum grössten Teil so gemein (coarse), dass ich nur wenige Verse (und zwar die besten daraus) zitieren kann (ib., S. 260).

Shadwell und Flecknoe sind Beiwörter für Mangel an Geist geworden (Classic Tales, 1806, I. 65).

‚*Don Sebastian*' wird verdientermassen für das beste dramatische Erzeugnis Drydens gehalten. Es ist das beste nicht deshalb, weil es individuelle Stellen einer feineren Stilkunst hat, . . . sondern weil es eine oder zwei ganze Szenen von unverfälschter Natur besitzt, denn *Drydens Talent war nicht dramatisch* und der Mangel an wirklicher Befähigung für die Bühne liess ihn in die Irrtümer seiner Zeit verfallen. Die meisten seiner Tragödien mit ihrer aufgeregten Sprache und ihrem Heroismus sind kaum mehr als riesenhafte Kinderspiele.

Doch ‚Don Sebastian' wurde nach der Revolution geschrieben, als die Notwendigkeit nicht mehr vorhanden war einem verdorbenen Geschmack zu gefallen und der Verfasser Musse hatte seine Bühnenkenntnis zur Unterstützung seiner besseren Einsicht zu verwenden . . .

Der originellste und ungewöhnlichste der Charaktere, Dorax, ist zugleich der naturgetreuste . . . Und wenn Dryden wagte einige Neuheiten in der Sprache einzuführen, die auf klassischen und fremden Idiomen begründet sind, so beweisst der Erfolg, dass er glücklich wagte, denn sie werden von dem Auge der Allgemeinheit nicht mehr unterschieden, sondern sind in den allgemeinen Bau unseres gewöhnlichen Englisch hineingewachsen und ein Teil von ihm geworden. — Im ganzen ist ‚Don Sebastian', wenngleich die schlimmen Gewohnheiten einer früheren Zeit gelegentlich sich noch in der Komposition Geltung verschaffen, ein edles Stück und kann an erster Stelle stehen in der Reihe der Dramen, die nicht vollkommen aus der reinen Hitze der Natur heraus geschaffen sind wie die Stücke Shakespeares und einige der alten Dramatiker. Es ist der Triumph der Natur über einen starken Verstand, der hin und wieder durch seine eigene Erfahrung und sein Urteil ergänzte, was er nicht von Geist und Geschmack empfangen hatte. Was den komischen Teil anlangt, ist er wie die meisten von Drydens Komödien unfein genug.

Es gibt keinen Verfasser, für den man sich in dieser Beziehung so erniedrigt fühlt, selbst nicht Massinger, denn er war ein weniger begabter Dichter und ist von verhältnismässig geringem Ruf; aber Dryden hat einen hervorragenden und hohen Platz in der Reihe unserer heimischen Dichter und wenn man in solchen Augenblicken der Zoten- und Possenreisserei auf ihn stösst, bereitet einem der Kontrast unvermischten Verdruss (Examiner v. 20. 12. 1812, S. 814).

Wenn Dryden Gefühl (sentiment) gehabt hätte, wäre er ein so grosser natürlicher Dichter gewesen, wie er ein gekünstelter war. Man muss gestehen, dass der Mangel keine Kleinigkeit ist (P. W., ^{2}1832, S. XXI).

Edel wie die Behandlung seiner Verskunst ist, reitet Dryden doch mit seiner Regelmässigkeit im ganzen zu viel auf dem Reim

herum. Dieser verhindert seine Begabung ihre Vorzüge gebührend zu entfalten (ib., S. XXXVI).

»Dryden, the author of ‚Absalom and Ahitophel' and of the ‚Fables from Chaucer' is inferior as an imaginative guide to the poets whom he himself venerated and to that innermost delicacy of perception, which they included in natures as less robust« (Captain Sword and C. Pen, ³1849, S. X).

Die berühmte Epistel, die Dryden anlässlich des ‚Double Dealer' an Congreve schrieb, ist voller Kraft und Gutmütigkeit und fast ebenso voller Fehler. Die Dramatiker der Zeit Karl II. wurden als »in Geschicklichkeit« (‚skill') dem »Riesengeschlecht« ihrer Vorgänger überlegen bezeichnet. Fletcher konnte »bewegen« (move), hatte aber keine Macht zu »erheben« (raise). Ben Jonson verdoppelte Fletchers Kraft, aber alle unterlagen Congreve mit Ausnahme Shakespeares, und selbst er hatte nur »gerade so viel« in sich wie Congreve, denn die Natur »konnte ihm nicht mehr geben« (Old Dramat., ²1871, S. 31).

Von allen unseren Prologschreibern scheint Dryden der witzigste, *Foote* der humorvollste und *Garrick* der der Menge am besten gefallende gewesen zu sein. Aber Aufgaben wie diese erfordern sehr wenig Geist (Classic Tales, 1806, I. 50).

Dryden war der grösste Meister des modernen Versbaus in der gewöhnlichen Erzählung, obwohl ihm das Gefühl fehlte und sein Stil in mancher Hinsicht künstlich war (Rimini, ³1819, S. XIV).

Zur Zeit als Leigh Hunt [im Gefängnis] seine ‚Story of Rimini' schrieb, war ihm Dryden der angesehenste Mann in der englischen Literatur: Ich hatte in ihm mehr Kraft und auch Musik gefunden als in Pope, der mir auf poetischem Gebiet genau bekannt war, und ich konnte nicht ruhen, bis ich auf seinem Instrument gespielt hatte [die Story of Rimini ist in heroischen Reimpaaren abgefasst] (Autob., ²1860, S. 229 ff.).

Sein Stil ist fein, anmutig und kraftvoll (muscular) (ib., S. 232).

Dr. Barrow [1633—1677]: Der berühmte Dr. Barrow, der einer der Schriftsteller war, von denen in erster Linie eine tiefgründige Untersuchung über den Witz hätte erwartet werden können, sowohl weil er selbst ein Mann von Geist als auch weil er dafür bekannt war die tiefsten Gegenstände des Denkens auszuschöpfen,

hat eine berühmte Stelle über den Gegenstand hinterlassen, worin in der Tat viel gesagt und auf viele entscheidende Dinge ein flüchtiger Blick geworfen ist, die aber doch ein bescheidenes Eingeständnis der Unvollkommenheit in sich schliesst [folgt ein längeres Zitat] (Wit & H., S. 3).

»**John Locke** followed Barrow; and was the first to discern in Barrow's particulars the force of a general proposition. He described wit as 'lying most in the assemblage of ideas, and putting those together with quickness and variety, wherein can be found any reremblance or congruity, thereby to make up pleasant pictures, and agreeable visions in the fancy« (Human Understanding, II. X).

Aber die Notwendigkeit Gleichheit (congruity) aus der Ungleichheit (incongruity) selbst hervorzuholen ist hier kaum angedeutet, vielleicht überhaupt nicht . . . Addison verlangte sie zuerst in seinen Artikeln über den Witz im ‚Spectator', wo er bei der Erläuterung dieser Stelle in Locke die von dem Philosophen herausgearbeiteten Eigentümlichkeiten noch erhöht, indem er sie durch das Erfordernis von Entzücken und Überraschung ergänzt und sie vervollständigt oder zum wenigsten ihre Vollständigkeit andeutet durch die Forderung der Verschiedenheit (dissimilitude) (ib., S. 5).

Locke hat keinen Sinn für die Dichtung. Er hielt Blackmore für einen ebenso grossen Geist wie Homer; aber das ist ein Schluss, zu dem er nie hätte kommen können, wenn er seine Prämissen gekannt hätte (Kent, S. 279).

Mit der gleichen Unkenntnis zogen er und sein Freund Molyneux jenen Dichter niederen Grades dem Feendichter Spenser vor (Imag. & F., S. 76).

Sir Richard Blackmore [† 1729], langweilig als Dichter und pedantisch als Moralist (Monthly Chron., Dez. 1838), der so lange mit Recht belacht worden ist, weil er Bombast schrieb, und mit Unrecht, weil er die Verworfenheit zeitgenössischer Dichter verachtete, hat nichtsdestoweniger ein philosophisches Gedicht über die Schöpfung geschrieben, das den scholastischen Einfällen Brookes und [Erasmus] Darwins unendlich überlegen ist, bloss weil er seinen Gegenstand verallgemeinerte und sich weniger an jene abstrakten Ausdrücke der Wissenschaft hielt, die seine Nachfolger unverständlich machen (Classic Tales, 1806, I. 216).

Aphra Behn [1640–1689]: Die Verse der Aphra Behn sind natürlich und herzlich, in einem männlichen Stile geschrieben und doch weiblich zugleich. Ihre Komödien sind allerdings bedenklich (alarming) und zogen sich mit Recht den Tadel Popes zu, wenngleich es wahrscheinlich ist, dass eher eine gedankenlose gute Laune ihre Feder überfliessen liess als wirkliche Zügellosigkeit und dass sie, obwohl frei genug in ihrem Leben, doch nicht so ausschweifend und sündhaft war wie Personen von weniger Geist (Companion' May-July 1828, vgl. auch Kent, S. 345).

Nicolas Rowe scheint sich eingebildet zu haben, dass er mit einer Handlung aus der englischen Geschichte und einem oder zwei von Shakespeare geborgten vertrauten Ausdrücken sich jenes meisterhaften Genius bemächtigt habe, der mit dramatischen Kunstgriffen überhaupt nicht operiert . . Es waren hauptsächlich diese dramatischen Kniffe, die ihn so weit von seinem Muster abrückten.

Shakespeare scheint im allgemeinen ganz wie er fühlte geschrieben zu haben, aber nur die eine Hälfte Rowes scheint aus dem Gefühl heraus geschaffen zu haben, während die andere damit beschäftigt war seinen Gefühlen ihre dramatische Würde zu geben.

Shakespeare schrieb für Denker und Rowe für Schwätzer. Der eine schaute auf die Welt, da er über Menschen und nicht über Schauspieler schrieb, der andere konnte sein Auge nicht von der Bühne abwenden, er konnte seinen Geist nicht losmachen von der Idee feinerer Reden und des tragischen Schrittes. Kurz, es besteht zwischen den beiden Dichtern ein weiter Abstand und dieser Abstand wird ausgefüllt von dem magischen Kreis *Otways*. Rowe ist ein fein polierter Toilettenspiegel, der nur enthüllt wird um das Bild einer würdevollen Schönheit zu spiegeln, die immer auf ihre Stellung bedacht und künstlich ungezwungen ist in ihrem Putz. Otway ähnelt einem grossen und furchtbaren Spiegel, der in einem Gerichtshof aufgehängt ist um die heftigen Leidenschaften der Verbrecher zu verraten und die Natur in ihren Stunden des Schuldbewusstseins oder der Verwirrung einer angsterfüllten und atemlosen Menge zu zeigen. Aber Shakespeare hatte keine Grenzen der Reflexion. Er ist ein majestätischer Strom, der in seinem tiefen Busen das Bild der ganzen ungebundenen Natur aufnimmt von dem vorübergehenden Landmann bis zum Philosophen, der an seinen Ufern Betrachtungen anstellt, von der ländlichen Hütte bis zur überschattenden Stadt,

von dem Grasblättchen bis zur glänzenden Sonne und dem ewig wechselnden Anblick des Himmels.

Von den beiden Tragödien ‚The Fair Penitent' und ‚Jane Shore', welche die einzigen gegenwärtig noch aufgeführten Werke Rowes sind, scheint mir das letztere bei weitem das interessantere zu sein. Es ist vielleicht mehr leidenschaftliche Würde in der ‚Fair Penitent', aber ihr Kummer hat etwas Pompöses an sich, das zum Schluss fast in ein theatralisches Schauspiel ausartet.

Die Fabel von ‚Jane Shore' ist von einer besonderer Art, die öffentliche und häusliche Geschichte vereinigt und gerade den Charakter zeigt, welcher der Tragödie am zuträglichsten ist, da er genügend irrt um dem Unglück zu verfallen und gut genug ist um unseres Mitleids sicher zu sein.

Der Charakter der Alicia, deren Ungeduld des Gefühls sich bis zur Torheit steigert, ist der ursprünglichste Charakter des Stückes und mit meisterhaftem komischem Geist gezeichnet (Examiner v. 13. 3. 1808, S. 171 f.).

Uns missfällt diese gewöhnlich gesinnte (common-minded), Verse machende, Schrecken liebende Tragödie [The Fair Penitent] des kurzweiligen und immer kichernden Rowe, von dem Pope sagt, dass er kein Herz gehabt habe. Ein Mensch kann wirklich viel und oft lachen und doch ein Herz haben, das empfindsam genug ist. Er kann es, weil er nur zu empfindlich fühlt. Aber wenn das mit Rowe der Fall war, so beweisen es doch seine Tragödien nicht, . . . dieses Gemisch von Staunen erregenden Versen, empörenden Charakteren und absichtlichem, törichtem und unnötigem Grausen (Tatler, 1830/2, I. 331).

Thomas Otway: Was für ein schönes, höchst schmerzliches und in mancher Hinsicht unerquickliches Stück ist dieses ‚Venice Preserved'! Otways Geist, naturtreu wie er war, hatte in sich einen Geschmack von der Art des Zeitalters Karls II. und der Gesellschaft des Lord Plymouth und der Renommisten (bullies). Sinnlichkeit tritt an Stelle des Gefühls, selbst bei Stellen von grösster Tragik. Der Autor führt seine tragische Muse auf Abwege, bringt sie wie eine Heldin unter eine Menge von Schelmen (ruffian) und kleidet sie in Tränen und Trauergewänder, sodass ihre Schamröte nur noch mehr brennen soll und ihre schönen Glieder noch mehr hervortreten

um seiner ausschweifenden Phantasie den Genuss des Kontrastes zu verschaffen (Tatler v. 7. 10. 1830).

Otway ist der Dichter des sinnlichen Pathos, denn so ergreifend er auch manchmal ist, kennt er doch keinen anderen Weg zum Herzen als durch die Sinne. Selbst seine Freundschaft, obwohl begeistert, ist verletzend und hat einen Beigeschmack von Renommisterei. Er war ein Mann von edlem (generous) Temperament, verdorben durch ein ausschweifendes Zeitalter. Er scheint nur zu dem Zweck eine Schönheit in Tränen zu schildern um ihre Beleidiger noch mehr anzuspornen (Lond. Journal, 1834/5, II. 58).

Selbst in Otway ist ein lärmender (bullying) Geschmack nach der Schenke, der sehr verschieden ist von der Üppigkeit Shakespeares (Town, 1848, II. 82).

Samuel Pepys, der vertrauensseligste Tagebuchschreiber, der harmloseste der Überläufer (turn-coats), der sich über »quidnuncs« am meisten Wundernde, der vernarrteste und reumütigste aller treulosen Gatten, der Sancho Panza des abgeschmacktesten der Quixoten, Jakobs II. . . . In den neuen Bänden [seines Tagebuches] ist Pepys, betrachtet als Humorist und Original, auf absteigendem Wege. Er ist älter, gelehrter, vielleicht achtungswürdiger — sicherlich langweiliger, und das Tangier-Tagebuch kann mit dem alten ebenso wenig verglichen werden wie ein Regentag im Herbst mit einem heiteren Sommertag (Kent, S. 434 ff.).

Izaak Walton: Das Buch von Izaak Walton über das Angeln ist in mancher Hinsicht ein ergötzliches Werk. Es riecht nach der Landschaft und den Blumen in den Fenstern der Bauernhäuser. Seine Bilder ländlicher Szenerie, seine Einfachheit, seine Verse aus alten Liedern sind gut und erfrischend und sein schrecklicher Geschmack an einem zubereiteten Fisch würde ihm nicht missgönnt werden, wenn er ihn ein bischen weniger unschicklich getötet hätte. Er scheint wirklich eine Achtung zu haben vor einem Stück Salm, sich ihm zu nähern wie dem Tischgebet: mit abgenommenem Hute.

Aber was sollen wir von einem Menschen denken, der mitten in seinen Quälereien anderer Lebewesen sich immer nach seiner Harmlosigkeit bewertet und der tatsächlich eine seiner ergötzlichsten Stellen dieser Art mit der Einschärfung begleitet einen gewissen Wurm zweimal auf den Haken aufzuspiessen, weil er lebhaft ist

und sich leicht davon machen könnte. Alles was von einem solchen ausserordentlichen Widerspruch gesagt werden kann ist: dass er, da er in der Überzeugung von der Harmlosigkeit seines Vergnügens aufgewachsen war und eine gesunde Kraft besass sich willkürlichen (voluntary) Gedanken (so weit er überhaupt welche hatte) hinzugeben, über die andere Seite der Frage gedöst (dozed) hat, sodass er fast, vielleicht *ganz* unempfindlich gegen sie geworden ist. Und das Angeln scheint in der Tat dem Träumen am nächsten verwandt zu sein. Es befreit von der Ortsveränderung, versöhnt Gegensätze und macht selbst das Antlitz nichtssagend und leer. Einer unserer Freunde, der ein besonderer Freund Waltons ist, war betroffen, gerade wie wir es waren, über die Ähnlichkeit des Gesichtes des alten Anglers mit einem Fisch. Es ist hart, eckig und ausdruckslos. Es scheint sich dem, mit dem es sich beschäftigt, angeglichen zu haben, dem Element Wasser verwandt geworden zu sein. Man hätte zu Walton sagen können:

‚Oh flesh, how art thou fishified!'
(Indicator v. 17. 11. 1819).

Charles Cotton [1630—87]: Das Antlitz des Schülers und Nachfolgers, oder, wie er sich gerne nannte, Sohnes Waltons, des Charles Cotton, eines Dichters und Mannes von Geist, ist gutmütiger und unruhiger (uneasy). Cottons Vergnügungen waren nicht auf das Fischen beschränkt. Seine Sympathien waren ein wenig überströmend und liessen ihm vielleicht keine so grosse Macht des Denkens übrig als er gern gehabt hätte. Daher finden wir über den Gegenstand des Angelns mehr Symptome von Bedenklichkeit als bei seinem »Vater«. Es ist die Art, die der schleichenden Katze zu vergleichende Grausamkeit des Angelsports, die ihn unwürdig macht (ib.).

Die Inhaltsangabe von Cotton's ‚Montaigne', wahrscheinlich von dem Übersetzer selbst geschrieben, ist oft markig und ergötzlich (ib., v. 4. 10. 1870).

Ich erinnere mich, dass ich in meiner Jugend vergeblich versucht habe Cottons Travestie Vergils zu lesen. Sie empörte mich durch ihre Derbheit (Wit & H., S. 34).

John Whitney, der Verfasser der ‚Genteel Recreation or the Pleasures of Angling', hatte weniger Einbildungskraft als Walton (Town, 1848, I. 153).

Thomas Shadwell : Mit ‚straightforwardness' meinen wir den Fluss der Worte in ihrer natürlichen Ordnung, in gleicher Weise frei von blosser Prosa und von jenen Inversionen, zu denen schlechte Dichter ihre Zuflucht nehmen, um dem Vorwurf, dass sie Prosa schreiben, zu entgehen, aber hauptsächlich um ihre Reime anzubringen.

In Shadwells Schauspiel »Psyche« gibt Venus den Schwestern der Heldin eine Antwort, die nur in einigen umgekehrten Prosasätzen besteht, indem er einfach die Worte aus ihrer natürlichen Ordnung brachte und die zweite Hälfte der Sätze vor die erste treten liess... Das ist gerade wie wenn ein Mensch zugeben würde, dass in den Worten : ‚How do you find yourself?' ‚Very well, I thank you' keine Poesie liege, sie aber für inspiriert hält, wenn sie geändert sind zu: ‚Yourself how do you find?' ‚Very well, you I thank'.

Freilich waren die besten Schriftsteller zu Shadwells Zeit zu solchen Inversionen geneigt teils aus privaten Gründen, soweit der Reim in Betracht kam, teils weil sie glaubten auf diese Weise in der klassischen und Vergilianischen Art zu schreiben. Was seitdem ‚Artificial Poetry' genannt wird, blühte damals im Gegensatz zu der natürlichen, eine Poesie, die hauptsächlich aus Kunst und Büchern und nicht aus ihren Urquellen geschöpft war.

Aber wenn der künstliche Dichter sich mit dem natürlichen berührte oder, mit anderen Worten, ein echter Dichter in seiner Art war, wurde sein Bestes doch immer in seiner natürlichsten und aufrichtigsten Weise geschrieben (Imag. & F., S. 43 ff.).

»Shadwell had glimpses in his ‚drink', but he was only a gross and hasty sketcher« (Old Dramat., ²1871, S. XVI).

Sir George Etheredge schrieb eine gute Tragödie als Vorläufer Wycherleys und Congreves (Town, 1848, II. 82) [s. ferner bei Wycherley].

William Wycherley : Gegen Ende der Regierung Karls II. kam die Komödie auf ihre Höhe mit Wycherley, der, obgleich fast ebenso ausschweifend im Dialog wie irgend einer seiner Zeitgenossen, nichtsdestoweniger das rechte Ziel der Satire traf (ib.).

Wycherley hat man mit Recht für den frühsten unserer komischen Prosadramatiker gehalten, der auf die flüchtigen Bilder von Sitten und Gebräuchen, die in *Etheredge* den Höhepunkt der Lustigkeit erreichten, verzichtete zugunsten des dauerhafteren Witzes

und Humors, der in den herrschenden Eigenschaften der Menschheit liegt. Etheredge war der »Stutzer« des Prosadramas und Wycherley der erste Mann auf diesem Gebiet. *Shadwell* hatte lichte Augenblicke (glimpses) in seinem »Trank«, aber er brachte es nur auf grobe und hastige Skizzen [s. oben]. Schlegel hat eine allgemeine Leichtigkeit (airiness) vermisst in all unseren Schauspielen dieser Gattung durch die ganze Reihe der englischen Komödien hindurch, und Wicherley ist sicherlich eine Ausnahme in Bezug auf diesen Mangel. Er ist etwas schwerfällig und hart in seinem Auftreten, und wenn er sich rascher bewegt, geschieht es selten aus Munterkeit. Er hatte auch »Witz wann er wollte« (‚wit at will'), aber dann ist der Wille witzig zu sein häufig zu durchsichtig. Sein Witz ist zu künstlich in Gedanken und Antithesen.

Seine besten Szenen sind diejenigen, die ein Frage- und Antwortspiel, gegenseitige Blossstellung und den Kontrast zwischen natürlicher und erworbener Schlauheit zeigen, kurz Szenen, in denen Reflexion und Absichtlichkeit viel mehr zu tun haben als gute Laune. Sein Stil ist rein und ungekünstelt und Klarheit und Kraft (clearness and force) sind seine Charakteristika in höherem Grade als das, was Gefallen oder Lachen erregen kann. Wir können leicht glauben, dass er ein bedächtiger (slow) Schriftsteller gewesen ist (wie ihn *Lord Rochester* in einem Triplet genannt hat), nicht aus Langweiligkeit, sondern aus Sorgfältigkeit und Erwägung. *Congreves* Häufungen des Witzes haben das gleiche Aussehen des mühevoll Herausgearbeiteten, wenngleich aus einem anderen Grunde. *Vanbrugh* und *Farquhar* haben mehr Geist und wirken deshalb lebendiger.

‚*Love in a Wood*' [von Wycherley] dreht sich um ein Spiel des Versteckens und Suchens und ein Frage- und Antwortspiel und ist in Stil und Fabel wenig wert. Und doch glauben wir, dass es im Ganzen unterschätzt worden ist. Es ist nicht unergötzlich. Es gibt ein frühes Zeugnis von jener Abneigung gegen Verleumdung und falsche Freundschaft, die Wycherley sein ganzes Leben hindurch ehrenvoll auszeichnete, und es stecken die Keime von zwei Charakteren darin, die seitdem von *Hoadley* und *Sheridan* entwickelt worden sind: ‚Valentine' zu ‚Falkland' in den ‚Rivals' und ‚Ranger' zu dem Charakter gleichen Namens in ‚The Suspicious Husband'. . .

Man vergleiche im besonderen die ungeheuere und doch gefällige Unverschämtheit und versöhnende gute Laune, mit der

Hoadleys Strolch in das Schlafzimmer der Mrs. Strickland eintritt, mit ihrem offenbaren Muster im zweiten Akt von ‚Love in a Wood'.

Der Verfasser von *‚The Gentleman Dancing-Master'* hat, von einem Rückblick auf einen französisierten Engländer der alten englischen Komödie abgesehen, noch einen formalistischen aus Spanien, der Lieblingsvorratskammer der Komödiendichter des vorangehenden Zeitalters, hereingebracht. Der Held des Stückes ist sehr ergötzlich, ebenso die misstrauische alte Tante . . . aber vor allem liegt eine vortreffliche Wahrheit in der eigennützigen Unverschämtheit des Vaters, der, nachdem er den Verdacht der Tante verächtlich behandelt hat, für sich selbst den Ruhm in Anspruch nimmt eben diese Entdeckung gemacht zu haben, mit der sie ihm schon die ganze Zeit den Kopf heisszumachen versucht hat.

‚The Plain Dealer' ist mit der vortrefflichen Ergänzung der streitsüchtigen Witwe Blackacre, einer Art von geborenem weiblichem Rechtsanwalt, ein Original, das er zweifellos an den Gerichtshöfen getroffen hat, eine englische Version des Molière'schen ‚Misanthrope'. Der Held ist in poetischer Beziehung weniger tragisch, aber ebenso sehr im Gegensatz zu der Natur und dem wahren Geist der Komödie, insofern er überhaupt tragisch ist, denn in einer Beziehung steht das Stück erstaunlich tief unter dem Original. Es ist verunstaltet wie nur ein Zeitalter wie das Karls II. annehmen konnte, dass die Männlichkeit verunstaltet werden und doch mit sich selbst in Übereinstimmung bleiben könne, durch die Art der Rache, die er sich an seiner Geliebten zu nehmen erlaubt und die darin besteht, dass er sich ihrer Person bemächtigt, wobei sie annehmen muss, dass er ein anderer Mann sei, während er nichts für ihr Wesen empfindet als Hass und Verachtung. Doch in dieser Neigung zu einer Verrohung der sinnlichen Leidenschaft, die nur zu einem Wüstling passt, der sich selbst für einen ebenso grossen Schelm hält, wie seiner Meinung nach die anderen sind, sahen die Männer von Geist jener Tage nichts, was einen Charakter herabsetzen könnte, der mit voller Emphase »Männlich« (‚Manly') getauft und männlich gedacht war, welcher Name dem Autor selbst als Ehrenname gegeben wurde. Der Witz, der in den Mund dieses Kapitäns der britischen Flotte gelegt ist, ist so forciert und nicht selten ebenso trivial, wie die heftige und feierliche (solemn) Torheit seines Hasses aller anderen Laster ausser seiner eigenen lächerlich ist.

‚In what has been charged, however, as unnatural in the characters of the two heroes of Wycherley and Molière, with regard to their believing in the goodness of one select friend and one mistress, this, we confess, appears to us provokingly true to nature; for the same arbitrary will and pleasure that trumps up the man's own virtues to himself, has only to include the first convenient man or woman, it meets with in the same spotless category, and for not a jot better reason' . . .

Die vortrefflichen Szenen mit den klatschsüchtigen feinen Damen und Herren . . . sind ein Muster für die ähnlichen Szenen in Congreve und Sheridan.

In ‚*The Country Wife*' sind keine so durchaus vortrefflichen Szenen und Dialoge wie diejenige der Olivia und ihrer Besucher im zweiten Akt des ‚Plain Dealer'; aber der hauptsächliche weibliche Charakter besitzt einen dauerhaften Vorzug, er ist eine so ausgezeichnete Vereinigung der Extreme »Einfalt« und »Verschlagenheit«, dass mit einigen Veränderungen, namentlich des unverschämten Planes Horners, der zu jeder anderen Zeit für eine anständige Zuhörerschaft beleidigend sein müsste, diese Komödie die Aufführungen der ernsteren überdauerte.

Eine ungewöhnliche Menge des Guten und Schlechten findet sich in den 308 ‚*Maxims and Reflections*', die W. in seinem Alter schrieb. »Des Weisen Schweigen tut der Menschheit mehr Unrecht als des Verleumders Reden« ist eine feine Beobachtung.

W.'s Charakter war so liebenswürdig und aufrichtig und er selbst in seiner Zeit so beliebt, dass sauertöpfische und deshalb unreife Moralisten vorsichtig sein müssen, wenn sie dem, was in seinen Werken nicht immer zum Besten ist, die schlimmste Bedeutung beilegen wollen (Old Dramat., S. XVII ff.).

William Congreve ist der witzigste der englischen Dramatiker . . . Es liegt eine offenbare Herzlosigkeit in seinen Schauspielen (Lond. Journal, II. 38).

»Congreve's works are exquisite of their kind, and the excessive heartlessness and duplicity of some of his characters are not to be taken without allowance for the ugly ideal. There is nothing but natural, both in his characters and wit . . . Congreve's serious poetry is a refreshment from its extreme insipidity and commonplace« (Town, I. 207 f.).

»The ‚*Old Bachelor*' was thought astonishing for its knowledge of life, from an author not out of his teens; but the critics have long discovered that there was no such ‚knowledge' in it as a youth so clever might not easily have affaimed. The wonderful thing was the use he made of the knowledge, and the freedom of all appearance of immaturity . . . The characters of Wittol, Bluffes and Foudlewife, are old stage property, as may be seen by their names, and the whole play, generally speaking, is but a wittier and less hearty refashionment of the style of Wycherley. Yet the reader who has patience enough to watch the dialogue closely, will be rewarded with perpetual evidences of a quick observant mind, and of that conscious mastery over his pen and his sphere of action, which the new satirist of the circles appears to have felt the moment he entered them. The passage we call to mind with the greatest pleasure is the eighth scene of act the fourth, where Belinda sets her hair to rights, and describes the two girls from the country . . . The ‚fat amber necklace' of the mother is a touch of genius.«

»The ‚*Double Dealer*' with the solemn reciprocities of Lord and Lady Froth, and the capital character of Lady Plyant, ‚insolent to her husband, and easy to every pretender', is far superior to the ‚Old Bachelor'. Congreve excels in mixtures of impudence, hypocrisy, and self-delusion. The whole of the fifth scene of the second act between Lady Plyant and Mellefont, is exquisite for the grossness of the overtures made under pretence of a delicacy in alarm. But it is no wonder a comedy did not succeed that has so black a villain in it as Maskwell, and an aunt who has a regularly installed gallant in her nephew. Sir Paul Plyant says things to his daughter which no decent person could hear with patience between father and child. The writer's object might have been a good one; but it is of doubtful and perilous use to attempt to do good by effrontery.«

»‚*Love for Love*' is the most amusing of all Congreve's plays, and the characters the least unpleasant. There are no revolting scoundrels, and the lovers really have some love. Jeremy is most improbably witty, for a servant . . . Miss Prue is not so naturally cunning as Wycherley's ‚Country Wife', nor such a hearty bouncer as Vanbrugh's Hoyden, but she is a very good variety of that genius.«

»The ‚*Mourning Bride*' is not uninteresting in its story, nor so bad in its poetry as one might expect from the want of faith and passion natural to a town-wit of that age. The passage . . . where Almeria is so affected by the awful aspect of the interior of a Cathedral [II. 3] . . . is indeed a poetical one, and the best that Congreve wrote . . . As the love of the ‚Mourning Bride', however, is defaced with the cant and sensuality of gallantry, so the style, for the most part, is poor, underbred (in a poetical sense), and instinctively prosaical; speaking neither with the richness nor the simplicity of passion, nor above the commonplace of conventional metaphor . . . Yet some of the language of Almeria is natural and affecting . . . Nor are sensible and striking passages wanting.«

»The ‚*Way of the World*', though not the most amusing, is assuredly the most complete, piquant, and observant of all the works of Congreve; full as an egg of some kind of wit or sense in almost every sentence.«

Sehr wenig Poesie irgend welcher Art und nicht viel von seinem gewöhnlichen Witz ist in den ‚*Vermischten Gedichten*' Congreves zu finden. Seiner Gelehrsamkeit verdankt, wie Dr. Johnson bemerkt hat, die Öffentlichkeit die Entdeckung, dass Cowleys unregelmässige Verskunst keine »Pindarische« war, obwohl man in exakt kritischem Sinne kaum sagen kann, dass er die »englischen Dichter« diese Erkenntnis gelehrt hat. Ein Beispiel des wirklich Pindarischen Stiles war, soweit das Metrum in Betracht kommt, mit pedantischer Genauigkeit von Ben Jonson gegeben worden.

Congreve gesteht uns in seinem ‚*Discourse on the Pindaric Ode*' nicht, dass er in dieser Reformbestrebung bereits einen Vorläufer in Ben Jonson hatte. Doch mag er Ben dabei tatsächlich nicht mehr im Gedächtnis gehabt haben. Besser bewahrte er sich die Erinnerung an Spenser, denn wer sich in der ‚*Elegy on the Marquis of Blandford*' (einem Sohn seiner Freundin, der Herzogin von Marlborough) durch ihre Gemeinplätze hindurcharbeitet, ist angenehm überrascht auf eine oder zwei Stellen von wirklicher Phantasie und Zartheit zu stossen, die offenbar angeregt sind durch die Verse des grossen Dichters ‚On the Death of Sir Philip Sidney'.

Alle seine anderen ‚trauernden Musen' und ernsten Gedichte jeder Art, mit Ausnahme einer Stelle in seiner Ode auf den Gesang der Arabella Hunt, sind grösstenteils, um ein freimütiges Epitheton

zu gebrauchen, das Johnson auf einige von ihnen angewandt hat, verächtlich (despicable). Er imitiert manchmal Cowley so schlecht, dass man sagen kann er ahme Spratt nach . . .

. . . Dann und wann findet sich ein kräftiges Reimpaar in seinen Übersetzungen, die auf den Ton Drydens gestimmt sind. Seine Kunst zu gefallen besteht in einer Freiheit von Affektation, die, wenngleich ein notwendiger, doch nur ein negativer Teil dieser Kunst ist. In seinen besten Liedern ist er bemerkenswert wegen des Fehlens von allem, was in Worten verkehrt oder für einen Gedanken überflüssig ist, und hier kehrt auch sein Witz wieder, aber er stattet seine Galanterie wie gewöhnlich mit wenig Herzlichkeit aus.

Congreves Gedicht ‚*Doris*' ist von seinen Zeitgenossen sehr gepriesen worden, an ihrer Spitze von Steele, der sagte es fehle ihm an Worten, mit denen er das Gedicht bewundern könne. ‚Doris' ist in der Tat sehr scharfsinnig und gefällig geschrieben und bis zum heutigen Tag nicht wenig verblüffend, wenn auch der Charakter kein neuer war, selbst nicht bei Congreve.

Seine nichtdramatischen Prosaschriften sind an Zahl gering und von wenig Bedeutung (Old Dramat., S. XXX ff.).

Sir John Vanbrugh war ein Mann von Geist voll Munterkeit in seinen Komödien (The Old Court Suburb, 1855, II. 195).

Sein Charakter als komischer Schriftsteller ist klar und deutlich. Er ist aufrichtig, heiter, keck und kräftig, etwas zwischen dem Flämischen und Französischen [man weiss nicht genau, von welchem der beiden Völker Vanbrugh abstammt]. Nicht übertrieben ängstlich hinsichtlich des Dekorums gewährt er den konventionellen Tugenden nicht zu viel Kredit, leugnet aber auch nicht die Tugenden, die immer solche bleiben werden und die gesund sind und von Herzen kommen; aber da sein leutseliges (jovial) und aufrichtiges Temperament ihm eine gründliche Abneigung gegen die Heuchelei einflösste, erlaubte ihm die Ausgelassenheit der Zeit offen zu sprechen bis zu einem gewissen Grade, der für seine Lustigkeit eine Gefahr war.

Freilich von Gefühl im sentimentalen Sinne zeigt Vanbrugh wenig oder garnichts. »He seems to have thought it foreign to the satire and mirth of comedy. His plots are interesting without having the teasing perplexity of Congreve's; and he is more uniformly stroug than Farquhar, and cheerful than Wycherley. What he borrows he seems to change at one blow into something better, by

sleight, or rather force, of hand. He is easy in invention, and true and various in character. His style is so natural and straightforward, that Cibber says the actors prefered it to every other, it was so easy to learn by rote. What he wants (except at the bottom of his heart) is every species of refinement, but that of a freedom from all cant and nonsense. He has non more poetry in him, in a sense apart from what is common to everything artistic, than a sailor who would see nothing in Shakespeare's ‚Bermoothes', except the turtle. But in a superiority to circumstances sophisticate, the best-bred of gallants could not beat him, whether from absence of veneration, or presence of good health His ‚*Lord Foppington*' is the quintessence of nullification, and of the scorn of things which he does not care for; while Miss Hoyden, without delay or ‚mistake', is for consolidating everything into the tangible and plenitudinous, for which she does care.«

Man hatte in Bezug auf Vanbrughs erste Komödie ‚*The Relapse*' beklagt, dass er den bussfertigen Sünder aus Cibbers Schauspiel ‚Love's Last Shift' genommen und ihn auf seine alten Wege zurückgeführt hat, was die Moral verletzt. Aber Vanbrugh lachte über die Moral Cibbers. Er wusste, dass ein so oberflächlicher und scheinheiliger Lehrer nur den Schein (pretences) lehren konnte, und indem er sein Werk zerstörte, überliess er es der Gesellschaft etwas Besseres zu finden. Andererseits : als Cibber Vanbrughs unvollendetes Schauspiel ‚*The Journey to London*' aufnahm und sich einbildete, er habe es verbessert mit seinem ‚Lord Townley' und ‚Lady Grace' und seinem abgeschmackten vollkommenen Edelmann, ‚Mr. Manly', machte er in törichter Eitelkeit und zeitdienerischer Selbstliebe einen Fehler, wie man ihn bei dem munteren Colley sich nur mühsam vorstellen, aber noch viel schwerer lesen kann nach Vanbrughs drei Akten. Es ist der Mühe des Lesens wert Cibbers Schauspiel mit ihnen zu vergleichen.

»What a poor, pick-thank set of common-place usurpers of attention, — of pretenders to a ‚clear stage and no favour', — after the heartier moral fair-play of Vanbrugh! What a half-sided lesson, taking it at its best, and what a servile playing into the hands of the stronger sex, as if nothing could be more exemplary or further-sighted! The very name of Lord ‚Loverule' instead of ‚Townley', shows that the ‚reciprocity' was not to be all on one side in

Vanbrugh's play. But everything is miserably washed down in Cibber even to poor John Moody and the footmen« . . .

Wir kennen in der Welt keine besseren komischen Szenen als die Szenen Lord Foppingtons in ‚The Relapse' und diejenigen zwischen Dick Amlet und seiner Mutter und die Szene, in der sich Brass sein gutes Geschäft mit Dick sichert, in ‚The Confederacy'.

‚*The Provoked Wife*' ist ein Stück, das mehr wahr als angenehm ist, und es ist jetzt nicht mehr so nötig wie in Vanbrughs Tagen, als die Trunkenheit unter anständigen Menschen noch nicht verrufen war. So lange bringen es die Laster des stärkeren Geschlechts zu Wege, wenn nicht für Tugenden, so doch wenigstens für etwas wie ein Vorrecht der Männer gehalten zu werden!

»One reason why ‚*Aesop*' did not succeed is: prose comic writers seldom appear in earnest enough to be able to make this demand [that credit would be given to an author for having the inclination and the power to instruct as well as to amuse — to be grave as well as to be gay] upon the belief of their hearers with safety. There will be thought to be some trick in it, as there is (Old Dramat., p. XL). Another we take to be that the French, in their old levity, used to think themselves bound to sit out any gravity that appealed to their good sense; while the English never pretended to be able to dispense with something strong and stirring. Besides, morality of so very obvious and didactic a sort was too great a contradiction to the taste of the times, and to Vanbrugh's own previous indulgence of it« (Old Dramat., S. XLV f.).

George Farquhar: Eine Skizze von sehr starker moralischer Art ist der Charakter der Lady Lurewell in ‚*The Constant Couple*'. Aber Angelica, die Heldin, ist ein verunglückter Versuch weibliche Unschuld und Würde zu schildern. Sie weist in der Tat die Geldangebote Wildairs mit Verachtung statt mit blossem Gelächter zurück, und dieses einfach-gute Gefühl verleiht ihr einen achtungswerten Rang unter der Halbwelt der Bühne jener Zeit. Aber sie liebt augenscheinlich den Mann die ganze Zeit und ist vollkommen versöhnt im Augenblick, da er ihr zur Entschuldigung versichert, dass er sie für eine Buhlerin gehalten habe. Der Rest des Stückes ist zum grössten Teil absolute Farce, wenn auch von einer höheren Sorte (Examiner v. 30. 10. 1808, S. 699).

»Farquhar was one of those men, who, more sprightly and witty than deep, and with excellent natural dispositions, just see far enough into the common-places and hypocrisies of society to despise them, become hopeless of making them better, and so, too frank to conceal any thing, make a gay compromise with the merrier and more social-looking vices, and help in fact to continue the whole error by getting sympathy as bad a name as antipathy. He has the same air also, in his plays, of a conventional town-manliness and a certain young valuing himself upon his intercourse withe [sic!] the sex, which is to be found in those of two greater predecessors [Beaumont & Fletcher]« (ib., 19. 10. 1818, S. 680).

‚*In* ‚*Love in a Bottle*‘ . . . much of the talk is gratuitous, and in this play, perhaps more than in any of the rest, is to be seen the ‚pert low dialogue‘ which Pope accused him of writing . . . It was probably owing to the conflict between the author's habits of personal reserve, and his sympathy in spirit with all that was the reverse . . . The plot of the play is as lively as the character [of Sir Harry Wildair], and like most of Farquhar's plots, in the author's own; and, considering the manners of the times, almost everything is natural in it, with the exception of the outrageously farcical notion of the swimming-girdle, which was to carry Clincher to Civita Vecchia.

Farquhar, wo had been so modest in his preface to the ‚Constant Couple‘ as to describe himself ‚below the envy of great wits, and above the malice of little ones‘ had either got so warmed into a better opinion of himself by the time he wrote the ‚*Inconstant*‘, or perhaps was really so unaware of the superiority of a great poetical genius, as to brand those who accused him of spoiling Fletcher's ‚Wild-goose Chace‘ with wishing them no other injury than that they ‚would say it again‘! Spoiling it certainly could not be called; any more than it could be called spoiling an eagle's wing to pluck a feather from it, and turn it into a toy . . . Farquhar's ‚Inconstant‘ is a pleasant play; but compared with the ‚Wild-goose Chace‘, it is not a whit livelier, nor indeed so lively, nor has it anything of the other's robust and masterly expression or imagination. It is, in truth, with the exception of the highly interesting adventure that is taken from the history of a French gentleman, neither more nor less than Fletcher's play with all the poetry taken

out of it; — the age of the demi-gods of Elizabeth, brought down to the standard of the sprightly parade officers of the times of Captains Vanbrugh and Farquhar.«

‚*The Twin Rivals*' war ein Versuch eine Komödie zu schreiben in einem Anfall kritischer statt scherzhafter Eingebung. »Kritiker« haben daher gut von dem Stück gesprochen und es für das vollkommenste seiner Erzeugnisse gehalten: aber der Hauptstadt gefiel es nicht, auch wiederholte der Verfasser den Versuch nicht. Collier scheint nach Farquhars eigener Aussage ihn zu dem Bemühen veranlasst zu haben zu zeigen, wie moralisch und tief satirisch er sein konnte.

»In ‚*the Recruiting Officer*' Farquhar took his revenge. He threw himself entirely upon his animal spirits, and produced accordingly one of his very best plays. In everything connected with it he was fortunate; for he went only upon grounds of truth and observation, and his own impulses . . . Every character in the piece of any prominence is thought to be a genuine transcript from nature; and there is a charm of gaiety and good-humour throughout it, that enables us to put the best and least tragical construction upon certain anti-sentimentalities, which Steele perhaps was too much out of his customary good humour to choose to consider in any light but one. We seem to breathe the clear, fresh, ruddy-making air of a remote country town, neighboured by hospitable elegances . . . The morals are not the best, we allow, and in the matter of lying (which always gives us a pang) they might be infinitely improved, as we doubt not they will, though not from the austerest quarters. When the best morals arrive, everybody will be as happily taken care of as the ‚ladies' themselves; — not the case certainly at present, nor provided for even by the prospective ethics of dear, excellent Richard Steele.«

Der glänzende Erfolg des »Werbeoffiziers« hat wahrscheinlich die glücklichste Wirkung gehabt auf die Abfassung seines besten und erfolgreichsten Werkes, ‚*The Beaux'-Stratagem*', eines ausgezeichneten Schauspiels, das gleich dem eben erwähnten und dem ‚Inconstant' immer aufgeführt wird, wenn nur Darsteller dafür gefunden werden; seine Fabel ist neu, einfach und interessant, die Charaktere mannigfaltig ohne verwirrt zu sein, der Dialog munter und charakteristisch,

die Moral kühn, gesund, bewundernswert und doppelt nötig in jener Zeit, da die Trunkenheit Mode war . . .

Sein ‚*Essay on Comedy*' ist vernünftig (sensible), seine *Gedichte* sind seines Rufes nicht würdig (Old Dramat., S. LVII ff.).

Zusammenfassendes über Wycherley, Congreve, Vanbrugh, Farquhar: ‚Of the four dramatists . . . it appears to us that *Wicherley* was the most reflective for reflection's sake, the most terse with simplicity is his style, the most original in departing from the comedy in vogue, and adding morals to manners, and the least so with regard to plot and character: that *Congreve* was the wittiest, most scholarly, most highly bred, the most elaborate in his plots and language, and most pungent, but least natural in his characters, and that he had the least heart: that *Vanbrugh* was the readiest and most straightforward, the least superfluous, the least self-referential, mistrusting, or morbid, and therefore, with more pardon, the least scrupulous, — caring for nothing but truth (as far as he saw it) and a strong effect: and that *Farquhar* had the highest animal spirits, with fits of the deepest sympathy, the greatest wish to please rather than to strike, the most agreeable diversity of character, the best instinct in avoiding revolting extravagances of the time, and the happiest invention in plot and situation; and therefore is to be pronounced, upon tho whole, the truest dramatic genius and the most likely to be of lasting popularity; as indeed he has hitherto been. He has far surpassed them all, we believe, in the number of editions, and is certainly ten times acted to their once . . .

Farquhar's ‚Inconstant', in as much as it is a de-poetization of Fletcher's ‚Wild-goose Chace', is a type of the whole series. It is a mistake, however, to suppose that its licence began with the prose writers. Licence in abundance, far worse than the worst of theirs, was in the prosaical part of the spirit of the poets of the time of James the First, — himself one of the most licentious of prosers; it was already pulling down their genius from the beautiful, believing heights of Shakespeare; and worthy of reflection is another fact, that it was the prosaical excess of the *Puritans* in denying to whatsoever they thought wrong the least stare of beauty and virtue, and the least right of gladness of heart, that helped to undo

every species of belief in the identity of the terms, and when reaction came, render it thoroughly dissolute and misbelieving.

Puritanism, the best part of which did as much and as lasting good as the worst part did fugitive evil, was preceded (be it observed), as well as followed, by debauchery . . . The good part of Puritanism reformed the debauchery, but the bad part reproduced it; and if Etheredge and Wycherley, by dint of the very levity and gay-heartedness that made them comic writers, had not been better men than the gloomiest of their revilers, a truely infernal business they would have made of the new reaction, — nothing but malignant, satire, and a denial of those rights of mirth and laughter, which God has created as well as tears (ib., S. LXII f.).

Jeremy Collier: That was the mistake of Collier, the non-juring clergyman who came forward to denounce the ‚wickedness' of the drama. We mean, he assumed that the writers were so many knaves and fiends, who had positively malignant intentions; and in so doing, he was not aware that he betrayed a vice in his own spirit, which if they had thought as ill of it as he did of their licence, would have warranted them in denouncing him as the far greater devil of the two . . . Collier was a clever, sincere, and vehement but half-witted man, wo did good to the stage, inasmuch as he forced the writers to think of decorum; but he quite overdid his charges on the score both of intention and commission; and he would have fallen flat in his own fury, if the very weapons of his opponents had not sustained him . . .

Yet we have now lived to see, that if the stage of that time was one half licentious, in the other half it was not only innocent of all evil intention, but had a sort of piety in the very gaiety of its trust in nature; while Jeremy Collier, if he was one half of him pious and well intentioned was in the other little better than a violent fool' (ib., S. LXIII ff.).

Susanna Centlivre: Die Verfasserin von ‚The Antiquarian Travellor' hat das Stück zu etwas gemacht, das keinem Ding auf Erden gleicht. Dass in unserer Gegenwart ein Mann mit einem langen Barte sich erdreisten könnte zu einem Antiquar zu kommen mit einer Geschichte von seinen wunderbaren Reisen und einem Gürtel, der ihn unsichtbar macht, und dass er diesen Gürtel dem Antiquar anziehen und ihn überreden könnte, er sei nicht zu sehen: ist eine

Geschichte, die nur für Mutter Bunchs Erzählungen passt. Wenn solch ein Reisender zu einem unserer törichtesten Antiquare käme, würde er als Betrüger nach Bow-Street gesandt werden . . . Doch Mrs. Centlivre schrieb zweifellos die unterhaltendsten Intriguendramen mit einem unendlich grösseren Geist und einer unendlich geringeren Bescheidenheit als sie ihr Geschlecht im Allgemeinen besitzt; wenn sie nicht schlüpfrig sein konnte, hatte sie eine Freude daran unwahrscheinlich zu sein (Dram. Essays, S. 33).

Colley Cibbers ‚Refusal, or Ladies' Philosophy' ist nach Hunts Meinung im Ganzen eine sehr ergötzliche Komödie. Es ist nichts sehr Grosses oder Neues darin, aber auch nichts Plattes oder sehr Altes, und was viel mehr ist selbst als künstlerische Grösse: es findet sich darin ein Fluss natürlichen heiteren Humors, der uns ganz zu unserem Behagen mit sich fortreisst. Das war das Hauptverdienst Cibbers, der in seiner eignen Person einen grossen Vorrat guter Laune besass; und obwohl sie nicht zartfühlend oder verständnisvoll genug ist ihm Gefühl zu geben oder über ein gewisses Mass von Einfachheit zu erheben, ist sie doch genügend frohsinnig (genial-blooded) und gutmütig, um höchst gefällig und dauerhaft zu sein. Cibber hat etwas von dem gleichen natürlichen Reiz in der Komödie und im künstlerischen Leben, den *Allan Ramsay* in der Pastorale besitzt. Freilich können die beiden Stile nicht verglichen werden und Ramsay hat bei weitem das tiefere Gefühl.

Aber alles, was wir sagen wollen, ist dies, dass das Talent beider Männer ganz frei sich selbst überlassen ist und seine eigne Sprache spricht und dass deshalb in beiden die Ursache des Reizes die gleiche ist. Aber ausserhalb seiner Sphäre hatte Cibber mit ernsteren englischen Versen durchaus nicht mehr zu tun als Ramsay (Examiner v. 12. 10. 1817, S. 649).

Dr. John Arbuthnots Hauptwerk, seine ‚History of John Bull' ist mit der Zeit schwerfällig geworden. Er hatte nicht die Kunst einen zeitgenössischen Gegenstand zu einem dauernden zu machen. Aber es sind Stellen darin ebenso wie in seinen Beiträgen zu dem ‚Scribblerus', die keinen Zweifel an der Befähigung seines Geistes lassen . . . meisterhafte Proben des Witzes vom reinsten Wasser (Atlas, 1847, XXII 42).

Arbuthnot (ein grosser Prosawitzbold: Wit & H., S. 49) schrieb ebenso wie *Garth* Verse und zwar keine schlechten, was

man ersehen kann aus einer Arbeit von ihm im ersten Bande von ‚Dodsley's Collection', betitelt ‚Know Thyself' (Monthly Chron., Dez. 1838, Kent, S. 413).

James Bramstone [1694?—1744] war ein kurzweiliger Kleriker und Dichter niederen Ranges. Seine Verse verdienten es in irgend einer Sammlung wieder gedruckt zu werden, besonders mit Anmerkungen, die die Anspielungen erklärten. Er hat viel Geist und Gewandtheit und hätte, wenn er dem Bau seines Verses mehr Aufmerksamkeit geschenkt hätte, beinahe mit einem Teil der ‚Dunciad' wetteifern können. Eines seiner Gedichte behandelt die ‚Art of Politics'. Der ‚Man of Taste' schliesst mit der folgenden Zusammenfassung der Beweisgründe:

‚This is true Taste, and whoso likes it not,
Is blockhead, coxcomb, puppy, fool, and sot'.
(Wit & H., S. 49).

Lord Bolingbroke, der in nichts tief war als in dem, was man elegante Auszüge aus Gemeinplätzen nennen kann, war einer der ausschweifendsten Männer der Welt (Monthly Chron., Febr. 1839, Kent, S. 420 f.).

Anthony Ashley Cooper, Third Earl of **Shaftesbury** war ein redlicher Mensch und Politiker, ein eleganter, aber wählerischer Schriftsteller (elegant, but fastidious writer) und obwohl er in poetischen Dingen ein wenig begabter Kritiker war, konnte er doch die Irrtümer des Aberglaubens entdecken und kräftig blossstellen (forcibly expose) (Table Talk, 1851, S. 169).

Lady Mary Wortley Montagne war eine gelehrte und sehr heitere Frau, deren Briefe Popes Hohlheit in Ungekünsteltheit sowohl wie in allem anderen übertrafen (Examiner v. 12. 10. 1817, S. 649).

Die Hälfte der Schönheiten in Lady Mary's Briefen besteht in dem »Ich«, das sie schmückt. Dieses »Ich«, dieses empfindsame, erfinderische, duldende, begeisterte Pronomen verleiht *Lady Wolstonecrafts* ‚Letters from Norway' einen unsagbaren Reiz (Liberal, 1822/3, II. 284 f.).

Lady Mary war zugleich so klug, so kühn, so wohlhabend und so voller Empfindungsfähigkeit aller Art ausser derjenigen des Fein-

gefühls, dass sie uns herausfordert so offen wie sie selbst zu sprechen (Companion, 1828; zit. n. Kent, S. 318 f.).

Arme, blühende, enttäuschte, versöhnte, weise, törichte, reizende Lady Mary! Schöne englische Vision im Türkenlande [ihr Gatte war Gesandter in Konstantinopel], türkische Vision in unserem, weiblicher Schöngeist der Tage Popes, Wohltäterin der Menschheit, erzürnende Satirikerin der Gesellschaft! Sie irrte aus Mangel an ein wenig mehr Herz, vielleicht weil sie in anderen zu wenig fand oder weil sie bereits in den Jahren ihrer Kindheit ihre Mutter verloren, . . . aber ihr Verlust war unser Gewinn, denn er brachte uns ihre Bücher und ihre Impfung [1]). Ihre Gedichte sind klein und nur ein bischen Witz in Reimen : vers de société; aber ihre Prosa ist sehr bewundernswert, noch mehr wie scharf, idiomatisch, aus dem Stegreif (off-hand), unterhaltend ohne Eleganz, frisch wie das Lachen eines jungen Gesichtes und voller Verstand.

Das konventionelle Aussehen der Dinge konnte sie nicht täuschen; es ist schade, dass sie nicht ein wenig tiefer in die Annehmlichkeiten der nicht-konventionellen Dinge schaute. Liebenswert war sie in der Tat nicht, aber bewundernswert (Men, Women, and Books, 1847, I. 261).

Daniel Defoe : Als Defoe auf der Höhe seines Selbstbewusstseins stand, war er am wenigsten klug und ergötzlich. Der zweite Teil seines ‚Robinson Crusoe' steht tief unter dem ersten (mit seinen strengen Wahrscheinlichkeiten : Stories fr. Ital. P., 1846, I. 67), denn Crusoes Einsamkeit ist der Reiz. Er war ein Prosaïker von einem mindestens halb so erfinderischen Geist wie je einer gelebt . . . Man muss es tatsächlich als einen Fehler betrachten, dass Defoe die Wahrheit in einem anderen Sinne liebte als mit der Liebe eines Arbeiters für seine Werkzeuge. Er hat keine Musik, keinen ausgebildeten Stil, keine feinere Bildung, keine Liebe, aber er kann ohne sie alle Prächtiges leisten : er hat seinen schiffbrüchigen Einsiedler unsterblich gemacht (Book for a Corner, 1849. I. 47 f.).

Jonathan Swift, *vielleicht der grösste Mann seiner Zeit* (Lond. Journal, 1834/5, I. 133), der führende Geist seines Zeitalters (Men, Women, and Brooks, 1847, I. 68), war ein melancholischer

[1]) Lady M. hat mit Hilfe des englischen Gesandtschaftsarztes in Konstantinopel, Mr. Maitland, die Praxis des Impfens in England eingeführt.

Mann, Donne war auch einer, ebenso der grösste der komischen Dramatiker, Molière (Monthly Repos. v. 15. 6. 1854).

Er ist höchst wahrscheinlich der witzigste Mann (the greatest wit), der je gelebt, aber er wird nie einen Ruhm erlangen, der dem Miltons oder Shakespeares gleicht (Dram. Essays, 1894, S. 25).

An blossem Witz und Humor war keiner, weder alt noch modern, Swift überlegen. Er hatte nicht die Poesie eines Aristophanes oder die Ausgelassenheit eines Rabelais, er war nicht so unaufhörlich witzig wie Butler, auch besass er nicht das Zartgefühl Addisons oder die Gutmütigkeit Steeles oder Fieldings oder das Pathos und die Tiefe Sternes; aber sein Witz war vollkommen als solcher: »a sheer meeting of the extremes of difference and likeness«, und seine Kenntnis der Charaktere war unbegrenzt. Er kannte die Gemütsart von Gross und Klein, vom König herab bis zum Küchenmädchen. Leider war er kein gesunder Mann, sein Eintritt in den Dienst der Kirche brachte ihn in eine falsche Stellung; dunkle Umstände seiner persönlichen Geschichte, verbunden mit weltlicher Enttäuschung, erschwerten sie noch; und eine hypochondrische Einsicht in die Dinge, die ihn einen Zweifel an seinen eigenen Schlüssen und die Weisheit der Geduld hätte lehren können, machte ihn schliesslich zum Opfer eines kranken Blutes und zorniger Leidenschaften. Wahrscheinlich war etwas Krankhaftes selbst in seiner übertreibenden Derbheit. Die meisten seiner Zeitgenossen waren derb, aber nicht in so übertriebener Weise.

Wenn Swift indessen in seiner besten Stimmung war, wer war da so lebhaft, so unterhaltend und so ursprünglich wie er? Man hat gesagt er sei dem oder jenem Klassiker, diesem oder jenem Franzosen verpflichtet: Lucian, Rabelais und Cyrano de Bergerac; aber wenngleich er mit allen diesen Schriftstellern bekannt war, waren ihre Gedanken offenbar von ihm selbst gedacht worden, ihre seltsamen Vorstellungen von den Dingen waren durch seinen eignen Geist hindurchgegangen und sie hatten schliesslich ebenso meisterhafte und eigentümliche Ergebnisse. Ein grosser phantasievoller Geist wie der seinige brauchte keine Hilfe zur Entdeckung von ‚Brobdingnag' [sic] und ‚Laputa'. Die ‚Big-' und ‚Little Indians' waren ihm täglich in greifbarer Nähe am Hof und in der Kirche.

Swift nahm sein hauptsächliches Versmass von Butler und wetteiferte mit seinen Reimen, doch seine Manier ist sein Eigentum.

Es ist eine Mischung von Sorgfalt und Genauigkeit darin, die zugleich Macht und Verwöhntheit (fastidiousness) ankündigen, ähnlich dem Herrn Dekan mit seinem Stabträger vor sich in fliegendem Gewande, fünfmal gewaschenem Antlitz und mit seinen kurz geschnittenen Nägeln. Seine langen unregelmässigen Prosaverse mit Reimen am Ende sind seine Erfindung und eine ähnliche Mischung ist sogar in ihnen zu erkennen, mit einem gewissen Gefühl für musikalische Proportionen. »Swift had more music in him than he loved to let ‚fiddlers' suppose; and throughout all writings there may be obverved a jealous sense of power, modifying the most familiar of his impulses«. Alles in allem ist Swifts Vers, verglichen mit dem Popes oder Butlers, nur eine Art gewandter Prosa. Ihm fehlt die Prägnanz des Ausdrucks. Seine grössten Werke sind ‚Gulliver's Travels' und ‚The Tale of a Tub' (Wit & H., S. 308 ff.).

Swift zeigte gern seine Kenntnis der dienenden Klasse, ihrer Ausdrucksweise und ihrer Art zu denken; oder man sollte vielmehr sagen, dass er gern jede Art Unwissenheit und Selbstbewusstsein blossstellte. Denn er war gleicherweise »au fait« in dem Geplauder der feinen Welt oder in dem, was er ‚Polite Conversation' nannte, wovon er uns eine Probe hinterlassen hat, die auffällig ist wegen ihrer Ausdehnung und heutzutage verblüffend, wenn wir die gesellschaftliche Stellung der Sprechenden ins Auge fassen. Seine Satire half die Art und Weise zu reformieren, wenn sie auch den Stoff der Gespräche selbst nicht sehr verbesserte. Gewöhnliche Gesinnung bleibt immer gewöhnliche Gesinnung, ob sie sich nun verrät in dem sprichwörtlichen »slang«, den er aus dem Gesellschaftszimmer in die Küche verjagte, oder in den gebildeteren (better-bred) Gemeinplätzen der Plauderer der Mrs. Gore (ib., S. 319).

Swift ist berühmt wegen seiner Reime. Sie sind oft bewundernswert, aber im allgemeinen nicht so glücklich wie die Butlers. Er tut ihnen um ihrer selbst willen zu sehr Gewalt an. Butler bringt sie hervor aus den ihm vorliegenden Wörtern wie sie sich natürlich im Flusse der Komposition selbst darbieten. Er ist entschlossen sich von nichts hemmen zu lassen und lässt es auch nicht zu. Swift indessen schrieb oft erkünstelte Verse *zum Vergnügen* mit dem ausgesprochenen Zweck ihnen Gewalt anzutun, und sie sind gewiss gescheit und ergötzlich. Er ist nicht zufrieden mit dreisilbigen Reimen, er bildet sogar vier- und fünfsilbige (ib., S. 47).

Die berühmte Schmeichelei, die von seinen Quälern an Gil Blas gerichtet wird, ist eine glänzende Ironie. Aber sie wird übertroffen in Tiefe und Trockenheit durch Swifts Verspottung des protestantischen Nonnenklosters, das zu seiner Zeit von einer literarischen Dame oder, wie er sie nennt, von einer »Platonne« geplant wurde. Nein, der Spott ist unverschämter als die Schmeichelei insofern als er ein Angriff auf eine lebende Persönlichkeit war und ausgeführt wurde durch Vermittelung Steeles, der wahrscheinlich gegen eine solche Beleidigung der schönen Frommen Einwendungen erhoben hätte, wenn er nicht von dem Witz und der Anmassung seines Mitarbeiters überwältigt worden wäre. — Diese [im Tatler Nr. 32 veröffentlichte] Erzählung Swifts ist voller Humor und auch Witz. Die beste Ironie pflegt derart zu sein, weil sie mit der menschlichen Natur zu tun hat. »Wit may be wholly turned on things inanimate; but when you come to sarcasm and scorn, you come (as a misanthropist would say) to mankind« (ib., S. 19 ff.).

Alexander Pope war nicht nur ein bewundernswerter Mann von Geist und Satiriker und ein Mann von dem vortrefflichsten gesunden Menschenverstande, sondern auch ein echter Dichter. Und obwohl aller Wahrscheinlichkeit nach seine ganze Natur ihn nie zu einem grossen hätte machen können (da der ganze Mensch dazu beiträgt den Geist zu bilden und gerade die Schwäche seiner Organisation dem im Wege stand), hätte sich doch der Knabe, der die schönen Verse schrieb:

‚Blest be the man whose wish and care . . .'

nach meiner Meinung zu einem grösseren Dichter entwickeln können als er wurde. Er hatte mehr Empfindsamkeit, Gedanken und Phantasie als für die Zwecke seiner Schule notwendig war und lebte ein zurückgezogenes Leben mit seinen Büchern und seiner Grotte, unbesorgt um die Sitten, die er schilderte, und zu höheren Eingebungen fähig als ihm von den Schöngeistern der Zeit Karls II. geboten wurden. Es traf sich unglücklich für ihn (wenn es nicht eine glückliche Abwechslung für die Leser bedeutete), dass Dryden ihm unmittelbar voranging.

Dryden, eine kräftigere Natur, war gerade gross genug um Pope zu missleiten, und französischer Einfluss besiegelte dessen Schicksal. Vielleicht konnte nach all dem nichts Besseres aus seiner

kleinen, zarten, scharfen (pungent) Natur herausgeholt werden als solch ein Honig und solch ein Stachel, wie sie dieser vortreffliche Schriftsteller entwickelte; und wir haben allen Grund dankbar für das zu sein, was sie für uns geleistet haben. Hunderte von Menschen mit poetischen Ansprüchen haben nicht halb so viel Ruhm wie er erlangt noch verdient, denn sie gaben sich nicht halb so viel Mühe wie er. Vielleicht waren sie unfähig sie sich zu geben aus Mangel an einem ebenso guten Ausgleich der Fähigkeiten. Der Erfolg ist im allgemeinen seinen Ursachen angemessen.

Obwohl Pope ein Geist von weniger männlicher Art war als Dryden und seinen Wohlklang und seine Leidenschaftlichkeit nicht besass, hatte er mehr Feinheit und Phantasie; er hat mehr Stellen hinterlassen, die sprichwörtlich geworden sind, und war weniger beschränkt auf das Gebiet der Tatsachen. Dryden erhob sich nie über die Erde, so edel er auch über sie hinschritt. Das kleine gebrechliche Wesen hatte Schwingen, und wenn es wollte konnte es sie ausbreiten und sich erheben, wenn auch nicht zu einer grossen phantasievollen Höhe, so doch zu entzückenden Märchenkreisen gerade über denen seiner Welt, indem er in den oberen Regionen der Salons reizende Visionen enthüllte und uns befähigte die Geister zu sehen, die über Kaffeetassen und Reifröcken wachen (ib., S. 280 f.).

Popes Sylphenreich war im Vergleich mit Shakespeares Elfenreich das, was ein Gesellschaftszimmer gegenüber dem Weltall ist. Es war daher eine kühne Taufe dem Geist des »Lockenraubes« den Namen des Geistes im ‚Tempest' zu geben. Prosperos Ariel hätte ihn ausgeblasen wie eine Kerze. »Or he would have snuffed him up as an essence by way of jest, and found him flat. But, tested by the less potent senses, the sylph species is an exquisite creation. He is an abstract of the spirit of fine life; a suggester of fashions; an inspirer of airs; would be cut to pieces rather than see his will contradicted; takes his station with dignity on a picture card; and is so nice an adjuster of claims, that he ranks hearts with necklaces« (ib., S. 289).

Pope war etwas zu sehr geneigt seine finanziellen Vorteile für ein Verdienst zu halten. Er sah nicht (so blind sind die scharfsichtigsten Satiriker gegen sich selbst), dass diese Unfähigkeit auf einen falschen Grund der Überlegenheit zu verzichten ihren Ursprung in einem instinktiven Bewusstsein der Schwächen hat (ib., S. 293).

Es ist schade, dass Pope seinen »*Charakter des Herzogs von Buckingham*« nach dem Drydens schrieb, denn obgleich das Gedicht sehr berühmt und wert ist wiederholt zu werden, steht es doch tief unter jenem und ist im einzelnen von sehr fraglicher Wahrheit. In der Tat ist die das Ganze durchziehende superlativistische Art zu reden in einem offensichtlichen Geist der Übertreibung gehalten und vereitelt die Absicht des Dichters (ib., S. 299).

‚*The Rape of the Lock*‘ ist vortrefflich in Witz und Phantasie, wenn auch nicht im Vers. »The reader will observe that it is literally *see-saw*, like the rising and falling of a plank, with a light person at one end who is jerked up in the briefer time, and a heavier one who is set down more leisurely at the other[1])« (Imag. & F., S. 50 f.).

Ich konnte [in meiner Jugend] so wenig mit *Popes Homer* anfangen, dass ich mich schämte ihn nicht lieben zu können. Nicht dass ich Pope nicht bewunderte, aber die Worte in seiner Übersetzung nahmen immer eine Überlegenheit über meine Vorstellungen von den Dingen an und die gleichmässige Anmut seiner Verse ermüdete mich, bevor ich den Grund kannte. Das hinderte mich aber später nicht diese Verskunst nachzuahmen (Autob., S. 79).

Das Schwierige sind Popes Witz und Gedrängtheit (closeness), die ihn zu dem machen, was er ist: eine Wahrheit, deren Wiederholung die Fehler der Kritiker auf den verschiedenen Seiten nur zu gerechtfertigt erscheinen lassen (ib., S. 79 f.).

Über die *Verskunst* Popes und der französischen Dichter sagt Hunt: Sie haben blosse *Glätte* mit *Harmonie* verwechselt und sie schreiben in der Tat in ihrer Weise, weil ihre Ohren nur empfindlich waren für eine genaue und einförmige Regelmässigkeit. Einer der erfolgreichsten Nachahmer Popes, Dr. Johnson, ist ja auch eingestandenermassen gegen Musik unempfindlich gewesen . . .

Dryden, Spenser, Milton, Ariost, Shakespeare, Chaucer sind alle so verschieden von Pope wie die Orgel in der Kirche von der Glocke im Turm oder, um ihm einen ziemlicheren Vergleich angedeihen zu lassen, wie der Gesang der Nachtigall von dem des Kuckucks (Rimini, [3]1819, S. XIII ff.).

---

[1]) Das Bild ist verwirrt; es müsste am Schluss heissen: „emporgehoben wird“.

Woher kommt es, dass Pope für seine eigene Poesie Alexandriner und Dreireime verwarf? Der Grund war, dass er nach einem verständigen Instinkt handelte. Er fühlte, dass seine Muse sich nicht mit Mannigfaltigkeit und Energie beschäftigen wollte, sondern mit Schönheiten einer anderen Art; und weise beschränkte er sich auf das, was er am besten machen konnte. Es erscheint in der Tat seltsam, dass er Drydens Vielseitigkeit auf Kosten von Wallers Glätte pries. Das sieht aus wie wenn er sich selbst tadele. Aber er fühlte, dass er mehr in sich hatte als Waller und dass er, wenn er die Mannigfaltigkeit Drydens nicht hatte, andererseits auch seine Sorglosigkeit nicht besass, vielmehr das heroische Reimpaar zu dem brachte, was er für eine beiden [Waller und Dryden] überlegene Vollkommenheit hielt, die mit Recht erkauft war durch das Opfer von Drydens Ungleichheit (inequality). So viel geringer auch Popes Verskunst als die Drydens ist sowohl in Beziehung auf den Grundsatz der Kraft wie der Musik, kann doch niemand leugnen, dass sie der exakteren Anlage seines Geistes und den Gegenständen, an denen sie versucht wurde, wunderbar angemessen ist (P. W., ^{2}1832, S. XXI f.).

Der Stil des Briefbandes [der von Pope selbst nach der unberechtigten und gefälschten Ausgabe Curlls veröffentlicht wurde] ist im allgemeinen geziert, manchmal sogar herausfordernd geziert. Es ärgert einen zu sehen, wie ein so feiner Dichter solch eine Eule aus sich selbst macht durch seine gewundenen Bitten um Unterlassung der Schmeicheleien (von denen übrigens in den Briefen [der Adressaten] nichts zu merken war) und durch seine ihn selbst erhöhenden Beteuerungen, dass ihm der Ruhm gleichgültig sei. Auf der anderen Seite enthielten diese Briefe aber auch unzählige Beweise der besten Art der Aufrichtigkeit und des gesunden Menschenverstandes (Men, Women, and Books, 1847, II. 32).

Pope schrieb nie gefälligere und wohlklingendere Verse als diesen interessanten Erguss seiner Kindheit [‚*Ode on Solitude*']. Darin liegt in der Tat eine gewisse Anmut und Mannigfaltigkeit der Verskunst, die später von seiner Glätte nicht hervorgebracht wurden; auch können wir nicht umhin zu denken, dass, wenn der Verfasser dieser Ode in weniger gezierten Zeiten gelebt hätte, er ein noch feinerer Dichter geworden wäre. Aber sein leicht gewonnener Ruhm als witziger Kopf und Kritiker und vielleicht gerade seine kleine,

missgestaltete und gebrechliche Gestalt verführten ihn sich eine möglichst schnell zu verwirklichende Macht über seine Zeitgenossen anzumassen. Es ist zu beachten, dass Pope die Versform, in der er jene kleine Ode schrieb, nie mehr wiederholte. Sie hätte ihn erinnern sollen an ein musikalisches Gefühl, das er verloren hatte. Die Geschlossenheit und Klarheit der Sprache sind in einem so jungen Autor beachtenswert und kündigen in auffälliger Weise seine zukünftige Knappheit an (Book for a Corner, 1849, I. 37).

Sir Richard Steele ist der grösste Meister des einzelnen (select) Porträts, aber seine Bilder sind gleichsam Glieder einer Kette (Examiner, 1817, II. 181).

Seine ‚*Conscious Lovers*' sind die beste sentimentale Komödie in der Sprache. Sie ist nicht bemerkenswert wegen ihres kraftvollen Stiles oder des Witzes, aber ihre besten Szenen zeigen ein reizvolles, ungekünsteltes Wissen, die Gefühle sind ebenso anmutig wie vernünftig und die Einblicke in die menschliche Natur Beweise jenes genauen und gefühlvollen Unterscheidungsvermögens, welches das erste Charakteristikum von Steeles Stil ist. Es ist dieses Talent, wovon Beispiele überall im ‚Tatler' und ‚Spectator' in so vielen feinen Variationen des Charakters und so vielen höchst ungezwungenen Proben von Pathos gegeben werden, das ihm gewiss die Palme der Erfindung in jenen bewundernswerten Werken reicht, wenngleich sein Geist von dem Witz und der würdevolleren Weisheit Addisons übertroffen wurde. Die Charaktere des Stückes sind bis zuletzt mit Wahrheit und gefälliger Kontrastwirkung durchgeführt — die edelmännische Autorität des Sir John Bevil und der vorurteilsfreiere gesunde Menschenverstand des ‚Mr. Sealand', der die Welt gesehen — die vollkommene Erfindung der ‚Indiana' und der freiere, obwohl unschuldige Geist der ‚Lucinda' — der junge geckenhafte Diener Bevils und der alte nüchterne seines Vaters — und schliesslich die hochgesittete (high-gentlemanly) Vernünftigkeit und heitere Männlichkeit Bevils gegenüber der unmässigen Begeisterung seines Freundes Mystle — die feste Beständigkeit des Charakters seines Helden. Wenn wir den derberen Charakter ‚Cimbertons' ausnehmen, in dessen Mund er mehr Worte gelegt hatte als nötig war, was Satiriker nur zu gern tun, sind alle Szenen aus einem Stück, die spielerischen Torheiten des Mr. Tom und des Mr. Phillis nicht ausgenommen, die uns zeigen, auf welcher Lebensstufe der Geck und die zungenfertige

Kokette gefunden werden sollten (Examiner v. 21. 1. 1810, S. 40 f.).

Steele, bewundernswert als Essayist und gelegentlich so humorvoll wie irgend einer der Dramatiker in der einen oder anderen Szene, wurde in seinen Stücken gehemmt durch den neuen moralischen Ehrgeiz, der jetzt emporkommt und der ihn antrieb zu zeigen nicht so sehr wie die Leute sind, als vielmehr wie sie seiner Meinung nach sein sollten. Das ist nie für ein regelmässiges Geschäft der Bühne angesehen worden, die tatsächlich nichts anderes ist als ein Spiegel der Menschen und Gewohnheiten, in dem sie sich selbst sehen wollen wie sie in Wirklichkeit sind (Town, 1848, II. 59).

Steeles Zeitschrift ‚*The Lover*' brachte es nur auf vierzig Nummern. Obwohl einige Aufsätze darin schön sind und Szenen der gleichen Kenntnis der Welt und derselben Zartheit der Empfindung zeigen, hielt sie doch nicht Stand und Steele ermattete bald. Sie beschränkte sich zu ausschliesslich auf einen Gegenstand und gestand zu offen die Absicht die Ideen der Hauptstadt von der Liebe nicht zu billigen um für die Leute annehmbar zu sein, die einem Mann von Geist die grösste Anzahl Leser hätten bringen können, während Steele auf der anderen Seite einen so gesunden und keineswegs überkritischen Sinn sowohl für den körperlichen wie den geistigen Teil der Leidenschaft hatte, dass er denjenigen seiner Leser Anstoss gab, denen es gefallen hatte ihn für einen Prediger über das Thema der Liebe zu halten.

Um die Ursachen seines Misserfolges zu vervollständigen war er ein eifriger Politiker und noch ehe er ein Dutzend Essays geschrieben hatte, konnte er nicht umhin über die Tories herzufallen (Monthly Chronicle, Jan. 1839, S. 56 f.).

Ich muss gestehen, dass ich den offenherzigen Steele mit all seinen Fehlern Addison mit all seinen Essays vorziehe (Autob., ^{2}1860, S. 35).

Nichts kann Addisons Behandlung des ‚Sir Roger de Coverley' übertreffen, aber . . . wir dürfen nicht vergessen, dass Steele ihn erfand. Er erfand alle führenden Charaktere im ‚Spectator' sowie alle im ‚Tatler' und ‚Guardian'; er ist in der Tat der grosse erfinderische Humorist jener Werke sowohl wie ihr pathetischster Geschichtenerzähler, wenn auch Addison der feinere Ausarbeiter der Charaktere war und ihn weit übertraf in Witz und Stil (Wit & H., S. 67 f.).

Es ist schade, dass nicht jemand, der die Literatur des Zeitalters der Königin Anna liebt und die heitere Feder der englischen Essayisten, eine Auswahl veranstaltet von den zahlreichen kleineren periodischen Werken, die von Steele ins Leben gerufen wurden und es in einigen Fällen nur auf wenige Nummern brachten, wie der ‚Lover', der ‚Spinster' und das ‚Theatre': »We believe a small volume of the kind would contain as good a specimen of the *volatile extract of Steele* (if the reader will allow us what *seems* a pun) as of his finest *second best* papers out of the Tatler« (Monthly Chron., Dez. 1838).

Joseph Addison war der grösste Mann, der je in Zeitschriften geschrieben (Classic Tales, 1806, I. 6).

Das Gegenteil der Einbildungskraft zeigt sich in einer vollständigen Abwesenheit von Ideen, in Gemeinplätzen und vor allem in konventionellen Metaphern oder solchen Bildern und ihrer Ausdrucksweise, die das gemeinsame Eigentum der gesprochenen und geschriebenen Rede geworden sind. Addisons ‚*Cato*' ist voll davon. — Nach Zitierung einer derartigen Stelle fährt Leigh Hunt fort: Von der gleichen Art ist das ganze Stück, hie und da aufgefrischt durch eine elegante Sentenz (Imag. & F., S. 28 f.).

Addison, der weder von der Musik noch in der Tat von Italien, ausser dass es klassischer Boden ist, etwas wusste, obwohl er darin gereist hatte, sah weder den natürlichen Zusammenhang, der in der schönen italienischen Sprache zwischen der gewöhnlichen und der rezitativen Rede besteht, noch die Rechtmässigkeit (warrantableness), nein, die Schicklichkeit (propriety) in einem hohen idealen Sinne, mit der die Beredtsamkeit der Leidenschaft in die allem Wahren und Kraftvollen natürliche Schönheit der Musik gekleidet wird. Die italienische Oper war erfolgreich nicht, wie Addison glaubte, der Wahrheit zum Trotz, sondern in Erhöhung derselben (Saunter, 1861, S. 94).

Addisons *Sir Roger de Coverley* im ‚Spectator' ist ein vollkommen natürlicher und ursprünglicher Charakter (Classic Tales, 1806, I. 6). Er ist einer jener wahrhaftigen Charaktertypen, die, obwohl vom Geiste des Menschen geschaffen, doch durch die Bestimmung der Natur selbst (denn die Natur umfasst die Kunst unter ihren Werken) die folgenden Generationen von wirklichem Fleisch und Blut, die sie vertreten, überdauern . . . Sir Roger de

Coverley ist zwar zuerst von Steele erfunden worden, der in diesem Typus die Vereinbarheit seiner früheren Spässe mit einer echten Einfachheit zeigte. Aber unfraglich nahm Addison die Erfindung von Steele auf und bereicherte und vervollständigte sie in einer Weise, die die Erfindung selbst hinter sich zurückliess (Book for a Corner, 1849, II. 154).

Im Stil ist Swift einfach, Johnson würdig, Bolingbroke heftig. Addison gewann eine überragende Stellung über alle Schriftsteller seiner Zeit durch eine Vereinigung dieser Eigenschaften des Stiles. Er ist verdientermassen berühmt wegen seiner Einfachheit, und doch fehlt selbst Addison das Kraftvolle (strength). Es ist höchst wahrscheinlich, dass seine gelegentliche Schwäche von seiner Affektation herkommt. Gerade der Wunsch ungekünstelt zu sein führte ihn zur Künstelei; aber eines Schriftstellers Künstelei wird immer entdeckt (Classic Tales, 1806, I. 55).

Samuel Richardson hatte sich seine Begriffe vom Leben aus alten Büchern geholt, auch weil er nicht recht wusste, wie er es anfangen sollte, es anders zu machen (denn er war von Natur schüchtern), und so setzte er diese Gewohnheit fort durchs Leben. Eine sitzende Lebensweise, ein ewiges Schreiben und vielleicht jenes Wohlbehagen an den Freuden der Tafel, das, wie mässig auch immer genossen, einen Mann ohne Bewegung zwanzigmal mehr beeinflusst als einen tätigen, vereinigten sich um sein Temperament zu verderben (denn wir können an seinem Bilde sehen, dass er beleibt wurde, und seine Philosophie war in keiner Hinsicht so tief, als er glaubte) (Lond. Journal, 1834, Supplement N° 2).

‚Lovelace' ist ein Schurke, der nichtsdestoweniger erkennt, dass etwas Besseres existiert als er selbst: »if, in deed, he is not a more inconsistent exhibition of the kind of power in nature, contesting for ascendaney with another«. Und selbst die göttliche ‚Clarissa' hat mehr Willen und Kraft in sich als sie vermutet. Aber ‚Grandison' sieht offenbar nichts Lieblicheres unter dem Mond als sich selbst. Er betrachtet sich unerschütterlich in dem Spiegel seiner Vollkommenheiten (Saunter, 1861, S. 160).

Henry Fielding hat Leigh Hunt immer nur ganz kurz und meist im Vergleich mit anderen erwähnt, wo er dies aber tut, geschieht es in begeisterten Worten: Ein kostbarer Charakter zweiten Ranges von der ungereimten Sorte ist der des Mayor Bath in

Fieldings Novelle ‚*Amelia*‘, eines armen und hochtrabenden, aber vornehm gesinnten Edelmannes, der »bei der Ehre und Würde des Menschen« schwört und dabei ertappt wird, wie er in einer Bratpfanne etwas Haferschleim für seine kranke Schwester kocht (Wit & H., S. 76).

Was ‚*Parson Adams*‘ anbetrifft und seine Faust und sein gutes Herz und seinen Aeschylus, den er nicht lesen konnte, und seiner Freude darüber von einer Fahrt im Wagen mit Mr. Peter Pounce erlöst zu sein, den er irrtümlicherweise zu der Kargheit seiner Parochialmittel beglückwünscht hatte, so mag sich jedermann freuen, dass es einen Mann in der Welt gegeben hat mit Namen Henry Fielding, der solch einen Charakter ausdachte, und dass über diese Welt tausende von guten Leuten verstreut waren, die für die Wahrheit dieses Charakters bürgten; denn wären keine solchen vorhanden gewesen, was könnte dann sein Wert gewesen sein? (ib., S. 68).

Tobias Smolletts Begabung hat etwas in sich, was zartfühlenden Leuten immer missfällt, aber es genügt hier von ihm zu sagen, dass er ein Leidender ist, mit dem selbst Leidende nicht übereinstimmen können . . . man hat keine Geduld mit seinem Mangel an Geduld (Correspond., 1862, I. 81).

Unter den Werken Smolletts waren einige sehr unerquickliche, aber er war ein Ehrenmann und auch unabhängig, und man weiss aus seinem ‚Roderik Random‘, dass er den alten in Seeschlachten verwundeten Matrosen Wohltaten erwiesen hat (ib., I. 148).

Smollett war ein schlechter Dichter, doch insoweit er in stilistischer Hinsicht an der poetischen Fähigkeit Teil hatte, ist sein Stil zu Zeiten um so viel energischer und gedrängter wie der Fieldings als seine Novellen Fieldings Novellen insgesamt untergeordnet sind. Fielding besass überhaupt keine Poesie, auch Richardson nicht (Bacchus, 1825, Notes, S. 137 f.).

Smollett ist ein wohlgeschulter (accomplished) Schriftsteller und meisterhafter Beobachter und kann der Meister der Karikatur genannt werden. Seine Karikaturen sind immer im wesentlichen wahr; es ist nur die von seiner Naturanlage abhängige Heftigkeit seines Geistes, die ihn verleitet sie so schnell zuzubereiten, wie er es tut, und auf unsere Teller zu schütten (tumble) . . . Smollett hatte ein schönes Stück Stolz und Bosheit in sich (was zweifellos

dem Umstand zuzuschreiben ist, dass er in seiner Jugend einige Episoden ungerechter Behandlung durchmachen musste), die er seinen Helden beilegt, welche wahrscheinlich Karikaturen von ihm selbst sind (Table Talk, 1851, S. 43 f.).

Oliver Goldsmith übertraf alle seine Zeitgenossen mit Ausnahme Voltaires in Mannigfaltigkeit des Geistes. Wenn er weniger von einem tiefen Denker war als Johnson, der kaum je anders als tiefgründig dachte, war er doch ein grösserer Humorist und, was mehr ist, ein grösserer Dichter. Ein Autor, dessen Feder sich vom Novellenschreiben zur Geschichte, von der Geschichte zur Poesie und von der Poesie zur Naturphilosophie wenden kann, immer mit Eleganz, wenn auch nicht immer glücklich, wird sich einer grösseren Anzahl von Lesern und daher Bewunderern rühmen können als wer nur in einer besonderen Art der Schriftstellerei der grösste der Grossen ist. Obwohl sich Goldsmith hauptsächlich in der Prosa auszeichnete, ist seine Poesie doch so glücklich dem allgemeinen Verständnis angepasst, dass sie allgemeiner bewundert wird. Sie ist indessen nicht erklassig, sie gefällt immer durch Anmut und erhebt manchmal durch Grösse, aber sie überrascht nie durch begeistertes Wagen.

Sein erstes Werk ‚*The Traveller*' hat den ganzen Fluss des Gedankens und die klare Exposition jenes exakten Dichters Pope; seine Sprache ist im allgemeinen kräftig und melodisch und seine bildlichen Anspielungen gefällig und passend; in der Anwendung der Epitheta, die die Prüfsteine wahrer Poesie sind, wäre es schwer einen geschickteren Meister zu finden.

»Goldsmith in his ‚Traveller' is feeble in misplaced emphasis; for his words are of sufficient length and sound to be pompous in another situation: he slides now and then into a kind of hurried halt which is as lame as the feebleness of monosyllables« . . .

Wiewohl rasch in seinen Prosakompositionen, feilte er seine Verse mit der langsamsten Aufmerksamkeit. Goldsmith war mit eingebildeten Sorgen behaftet und er konnte nicht umhin sich einen neuen Gegenstand der Klage für sein ‚*Deserted Village*' auszudenken. Poetisch betrachtet, ist es ein schöneres Erzeugnis als ‚The Traveller'. Es ist ursprünglicher, kraftvoller, charakteristischer in der Beschreibung. Die Stärke der Poesie geht nicht plötzlich ver-

loren in solchen schwachen Versen, die seinem ‚Traveller' das Aussehen eines interpolierten Textes geben . . .

Die komisch-heroische Würde des »Schulmeisters«, über dessen Spässe die Knaben eifrig lachen, ist der von *Shenstones* ‚Schoolmistress' überlegen, deren Humor vornehmlich in Äusserlichkeiten besteht. Aber die liebenswürdigen Sorgen des Pfarrers bilden den feinsten Teil der Dichtung. Obwohl sie gelegentlich sich zu einem höheren Geist der Poesie erheben, besitzen sie jenes einfache Pathos, das ein unbewusstes Lächeln auf die Lippen bringt, während es zu Herzen dringt.

Aber der Kritiker muss vorsichtig sein, wenn er Goldsmith das Lob spenden will poetische Einbildungskraft zu besitzen; denn er hat alle unsere besten Dichter nachgeahmt: Die allgemeine Idee des Pfarrverwesers ist von Dryden geborgt, der ihn aus Chaucer verbessert hatte, und der erhabene Vergleich des religiösen Mannes mit dem »Berg, umgeben von Wolken und mit sonnenbeschienenem Haupt« ist fast wörtlich aus Claudian abgeschrieben. Was er indessen borgt, würdigt er nie herab, es ist immer ausgezeichnet der Natur des Werkes angepasst. Auch hat er selbst eigentümliche Schönheiten, die von den besten Dichtern hätten nachgeahmt werden können.

Die sechs Zeilen, die beginnen: »Ill fares the land« und diejenigen zum Lobe der Zurückgezogenheit sind so kraftvoll wie die besten moralischen Verse in Pope. Kein Gedicht ist zu gleicher Zeit entschiedener bezeichnend für die Art seines Verfassers.

Goldsmith wiederholte gern durch seine ganzen Werke hindurch, was er für seine glücklichsten Ideen hielt. Er gebraucht so oft einige besondere Wendungen der Sprache, an denen er sich erfreute, dass der Leser, der den Kunstgriff entdeckt hat, manchmal glaubt eine alte Idee entdeckt zu haben, während es nichts ist als eine alte Eigentümlichkeit dieser Art.

Aber er wiederholte auch ebenso gern, sogar bis zu unverzeihlicher Eitelkeit, seine Empfindungen fast Wort für Wort. Dr. Johnson wendete gegen ‚The Deserted Village' ein, dass es zu oft ein Echo des ‚Traveller' sei, aber in Wirklichkeit sind alle seine Werke in mancher Hinsicht Echos von einander.

Der allgemeine Charakter seiner kleineren Gedichte ist Zartheit (tenderness) und Lebhaftigkeit. Der ‚*Hermit*' wird von Lesern jedes Zeitalters und Verständnisses bewundert. Er ist eine der sehr

wenigen modernen Balladen, die Einfachheit ohne Künstelei besitzen. Der ‚Hermit', Tickells ‚Colin & Lucy' und Shenstones ‚Jenny Dawson' sind die drei besten Balladen in der Sprache, doch ist die letztere den anderen überlegen, sie ist zugleich ursprünglich, romantisch und wahr.

Die ‚Stanzas on Woman' sind ausgezeichnet pathetisch. Unsere Sprache hat kein Stück, das eine so wahre Einfachheit des Geschmackes zeigt, während seine Wirkung durch poetische Kunstmittel (artifice) erhöht wird. Diese Strophen scheinen die Vollkommenheit erreicht zu haben : Sie sind kurz, doch lassen sie uns nichts zu wünschen übrig.

Unseres Autors Stücke in ausgesprochener Nachahmung Swifts besitzen weder den Witz noch die Leichtigkeit (ease) seines Vorbildes, dessen gesellige Vertraulichkeit besser erreicht wird in ‚*The Haunch of Venison*', welches Gedicht sich nicht für eine Nachahmung ausgibt.

Aber ‚*Retaliation*' hätte selbst Swift gern als sein Eigentum anerkannt, der Stil ist vollkommen flüssig und die Charaktere, besonders derjenige Garricks, zeigen viel Kenntnis der menschlichen Natur.

Die *Komödien* Goldsmiths haben nichts Poetisches an sich. Er scheint jede künstliche Ausschmückung vermieden zu haben aus seiner Abneigung gegen die sentimentale Komödie heraus, von der er den Tagesgeschmack ablenken wollte. Dieser Geschmack herrschte indessen derart vor, dass er in seiner ersten Komödie seine anerkannte Vorliebe für die Karikatur zurückhielt und natürlicher wurde als er, wie ich glaube, werden wollte.

. . . Ich hege keinen Zweifel, dass der ‚*Good-natured Man*' eine Personifikation seines eigenen verträglichen sorglosen Temperaments war.

‚*She Stoops to Conquer*'. . . ist in Wirklichkeit . . . bloss eine grosse Farce mit dem Namen Komödie. Die Charaktere sind durchaus übertrieben und die meisten der Zwischenfälle zusammenhanglos und unwahrscheinlich. Aus diesem Stück und den grinsenden Komödien O'Keefes sind jene ungeheuerlichen Farcen der gegenwärtigen Bühne herausgewachsen, die möglicherweise das Ziel der Komödie erreichen, denn sie sind sicherlich Satiren auf die menschliche Natur.

Mit seinen *Prosawerken* wird Goldsmith bei den Kritikern seinen besten Ruhm erlangen. In ihnen wird sein Urteil treffender und er passt eher seine Phantasie seinem Gegenstande an als umgekehrt. Wenn seine Empfindungen in Versen wenig besser sind als Hilfsmittel für poetische Ausschmückung, werden sie in der Prosa zu ihrer eignen Zierde . . . Ihre Art ist heiter, ihre Sprache ungekünstelt und elegant.

Goldsmith hatte die hauptsächlichsten Schönheiten seiner Vorgänger und Zeitgenossen in einem Stile vereinigt, der vermischter Schriftstellerei (miscellaneous writing) am meisten angepasst ist. Er hatte sich all die Anmut Addisons bewahrt, während er dessen Schwäche und Unentschlossenheit ablehnte; er hatte in allem die Klarheit Swifts gezeigt und der Verständigkeit die Zierde der Eleganz hinzugefügt, und wenngleich seine Perioden oft klangvoll und grossartig waren, hatte ihn seine Freundschaft mit Johnson doch nicht dazu verleitet jene gekünstelte Erhabenheit anzunehmen, die sogar Mode geworden war.

Sein Erstlingswerk war die ‚Enquiry' [into the State of Polite Learning in 1789]. Vielleicht gab es nie einen Autor, der eine so lebhafte Art mit so schwermütigen Anschauungen vereinigte. Der Aufsatz behandelt den allgemeinen Niedergang der Wissenschaften. Viel von diesem Niedergang scheint eingebildet gewesen zu sein.

Dieser Aufsatz enthält viele individuelle Schönheiten der Sprache sowohl als auch der Gedanken. Seine Redefiguren sind im allgemeinen kraftvoll und gut gewählt und jener trockene Humor, der eine so besondere Wirkung hat durch seine eigene offenbare Unbewusstheit und der sich später als Goldsmiths beste Ursprünglichkeit erwies, greift immer nach den geeigneten Gegenständen der Lächerlichkeit und »sparkles with ready illustration«. Das Kapitel über die Universitäten ist voll scharfer Beobachtung, es ist fast ein Band von Aphorismen, umso wertvoller als sie durch die Erfahrung gebildet wurden, die die Logik der Tatsachen ist.

. . . Die Wirkungen, die der Autor beklagt, sind nicht immer von ihren wirklichen Ursachen abgeleitet, sein Temperament täuscht sich zu oft und führt ihn zu einem Schluss ohne [Ab-] Schluss. Er ist zu sehr disponiert falsche Kritik mit wahrer zu verwechseln und unterscheidet zu sehr nach Vermutungen.

Goldsmith scheint keine genügend ausdauernde Aufmerksamkeit gehabt zu haben einen einzelnen Gegenstand durch ein langes Labyrinth der Erörterung (reasoning) zu verfolgen. Daher war er ein Freund von einzelnen Aufsätzen, in die er das Ergebnis seiner Betrachtungen und Erfahrung niederlegen konnte ohne sich oder seine Leser zu ermüden.

Wenn er auch eine solche Menge von Vorläufern in seiner Art zu schreiben hatte, scheint er doch nichts weder von ihrer Empfindung noch von ihrem Stil nachgeahmt zu haben: im Stil übertraf er sie alle. Im Empfinden war er heiter und doch gedankenreich; vielleicht war er der einzige Nachfolger Addisons, der seinen Lesern rückhaltloses Lachen gestattet, während er ihnen gesunde Vernunft bietet.

‚*The Citizen of the World*‘ liefert die beste Probe von Goldsmiths Geist sowohl als Beobachter wie als Mann von Geist. Die Briefe behandeln die Sitten der Engländer und sind in der Tat nur eine Reihe von Aufsätzen, die locker zusammengehalten werden durch die Fiktion eines Briefwechsels. Goldsmiths Vorbilder waren die »Persischen Briefe« Montesquieus und Lyttletons und die »Peruanischen Briefe« der M^me^ de Grafigny. Aber er veredelte sie alle. Der »Weltbürger« ist ein schärferer Beobachter als der »Perser« oder der »Peruaner«.

Die kleineren Erzählungen und Charakterskizzen, die durch das Werk zerstreut sind, besitzen glücklichsten Humor und entsprechende Nutzanwendung (application). Wenn er in dieser Art Humor sich irgend einem Schriftsteller nähert, so ist es Voltaire, von dem er ohne es einzugestehen mehr als einmal borgte; aber seine Satire ist gutmütiger und macht ihre Opfer weniger verächtlich in ihrer Lächerlichkeit.

Der Charakter des schäbigen Stutzers ‚Tipps‘ ist allen Skizzen dieser Art seit Addisons ‚Will Honeycomb‘ überlegen und seine Originalität ist um so ausserordentlicher wegen des schalen und fortwährenden Spottes, der über Narren und Gecken seit unvordenklichen Zeiten ausgegossen worden ist; vielleicht ist die grosse Neuheit des Charakters der offenbaren Unbewusstheit des Stutzers von seiner eigenen Armut und Ziererei zuzuschreiben. Der ‚Citizen of the World‘ ist unzweifelhaft das beste Werk Goldsmiths. Sein Stil

ist entzückend, vollkommen natürlich und fast ebenso vollkommen elegant.

Von den *Abrissen und Kompilationen* habe ich wenig gelesen und kann daher auch nur wenig darüber sagen: Je hervorragender ein Werk ist, desto lieber liest man es im Original und nicht in einem Auszug oder Abriss. Das Lob der Eleganz indessen kann man Goldsmiths Abrissen immer zugestehen mit der Ausnahme vielleicht seiner ‚*Natural History*', in der er die Wunderlichkeit des alten Buffon mehr vermehrt als gekürzt haben soll.

Die ‚*Lives of Parnell and Lord Bolingbroke*' besitzen die Haupteigenschaft ausgezeichneter Biographien: Sie sind elegant, lebhaft, genau, beachten nur das, was interessant ist, und suchen nie auf Kosten der Unparteilichkeit zu unterhalten. Hätte Goldsmith viele Lebensbeschreibungen geschrieben, so wäre er ein wertvollerer Biograph gewesen als Johnson.

Als *Novellen*schreiber hat Goldsmith vielleicht weniger Fehler als in irgend einer anderen literarischen Gattung. Er scheint bei uns eine neue Art Novelle, die einfache häusliche, eingeführt zu haben. In keiner Novelle ist in der Tat eine Versammlung von so natürlichen Charakteren zu finden wie im ‚*Vicar of Wakefield*'.

Wenn eine Art Roman um den angeblichen Mr. Burchell gewoben wird, so wird das schön ausgeglichen durch kleine Beweise natürlicher Liebenswürdigkeit, die diesen Charakter seinen Lesern fast so teuer macht wie den kleinen Kindern des Vikars. Auch kenne ich keine einzige Novelle, die jüngeren Lesern einen besseren Einblick in die Gewohnheiten und Torheiten des menschlichen Lebens gibt mit weniger Gefahr bei der Enthüllung.

Wenn Goldsmith in wenigen Worten zu charakterisieren wäre, würde ich ihn beschreiben als einen Schriftsteller, der, im allgemeinen ursprünglich, doch die besten Vorbilder nachahmt. Von diesen lernte er alle hauptsächlichen Eigenschaften des Stiles und wurde elegant und lebendig in seiner Sprache, während er sein Wissen mehr aus der Erfahrung (denn »Erfahrung« ist die Logik der Tatsachen) als aus Büchern schöpfte und natürlich und ursprünglich in seinen Gedanken wurde. Seine *Poesie* hat die englische Literatur wenig bereichert, weil nichts, das nicht vollkommen und kraftvoll originell ist als eine Bereicherung des poetischen Grundstockes einer Nation betrachtet werden kann. Aber seine *Prosa*

zeigt diese Eigenschaft im höchsten Grade; wenn er mehr Humorist als Mann von Geist war, so war er das nicht aus Mangel an Einbildungskraft: Humor war das tägliche Ergötzen (familiar delight), Witz die gelegentliche Übung seines Geistes — kurz, er war einer jener glücklichen Geister, die einem Leser in jeder Gemütsverfassung willkommen sind, denn sein Ernst und seine Heiterkeit sind gleich ungekünstelt und gleich lehrreich (Classic Tales, 1806, S. 41 ff.).

Wir müssen den possenhaften Niedergang der englischen Komödie der zornigen Hast zuschreiben, die Goldsmith in der Ausrottung der sentimentalen Komödie an den Tag legte, und der possenhaften Übertreibung, in der ihm seine unmittelbaren Nachfolger folgten und ihn sogar übertrafen . . . Goldsmith sah in den unnatürlichen Kämpfen [der sentimentalen Komödie] nichts als den Tod aller Komik und aus blossem Mitleid wurde er übermässig heiter, gerade wie der berühmte Dr. Radcliffe um einen Patienten von der Halsbräune zu heilen sich bemühte ihn dadurch lachen zu machen, dass er alle Arten von unzeitgemässem Unsinn trieb . . . Aber die Posse hatte Erfolg; die tollen, wenngleich ergötzlichen Einfälle von ‚She Stoops to Conquer' verwandelten wie der Pinselstrich des Malers das weinende Antlitz der Hauptstadt in ein lachendes (Dram. Essays, 1894, S. 134 f.).

Goldsmith war nächst Addison der Günstling [des Volkes], der sich der Weisheit mit der glücklichsten Mischung von Ernst und Scherz näherte: Im Augenblick, da er zu sprechen begann, war man vorbereitet auf Eleganz, Gründlichkeit (solidity) und eine höchst natürliche Art des Ausdrucks. Man muss in der Tat zugeben, dass Goldsmith im allgemeinen weit genauer war als Addison, aber man muss sich auch erinnern, dass der letztere zuerst sprach und ursprünglicher war (Examiner v. 10. 1. 1808, S. 26).

Persönlich war Goldsmith ebenso sehr ohne Gewandtheit wie seine Feder gewandt war. Er war so einfältig und leichtgläubig in der einen Beziehung wie er wissend in der anderen war. Aber in allem kannte er als weiser Mann seine Schwächen und als ein noch weiserer verstand er es, ihnen Nutzen und Unterhaltung abzugewinnen (to draw upon them for). Es ist beachtenswert, dass alle seine Erzeugnisse wimmeln von Abenteuern, die auf Irrtümern und Verlegenheiten gegründet sind; und wir zweifeln wenig daran, dass er die meisten von ihnen aus eigner Erfahrung schöpfte.

Der Charakter des Moses im ‚Vicar of Wakefield' ist, wie wir glauben, nach seinem eignen geschaffen. Die Schurkerei, die auf dem Jahrmarkt an Moses verübt wird, die peinliche Lage des Young Honeywood beim Erscheinen der Gerichtsdiener in dem ‚Good-natured Man', der ganze Charakter und das Benehmen des jungen Marlowe in ‚She Stoops to Conquer' und sogar die Art und Weise wie der Chinese in dem ‚Citizen of the World' seine Uhr an die schöne junge Dame verliert, die auf der Strasse seine Bekanntschaft machte und die mit so viel Edelmut die Mühe auf sich nahm sie für ihn reparieren zu lassen : sie sind alle miteinander der ganze Goldsmith.

Wir denken uns, wie Johnson, Garrick u. a. bei der ersten Aufführung im Hause sitzen, die Schwächen ihres Freundes erkennen und die Selbsterkenntnis bewundern, mit der er sie zu einer so angenehmen Darbietung verwendet hat (Tatler v. 6. 11. 1830).

Goldsmith ist ein so ergötzlicher Schriftsteller, dass der allgemeine Eindruck auf seine Leser der ist, dass er eine vollkommene Art Mensch gewesen ist, wenigstens in Beziehung auf Liebenswürdigkeit und Bonhomie. Die Folge ist, dass die Leser, wenn sie mit seinem Leben und seinen Werken, besonders deren kritischem Teil gründlich bekannt werden, erstaunt sind zu finden, dass er Teil hat an den Gebrechen seiner Gattung und den Eifersüchteleien seines Berufs. Doch bleiben noch so viel Güte, Ehrenhaftigkeit, Einfachheit und ein solcher Überfluss von persönlicher Freundlichkeit zurück, und es dünkt uns so wahrscheinlich, dass viel von dem, was schwach war in ihm, seinen Ursprung in einem peinlichen Bewusstsein seines Mangels an persönlicher Lebensart und Anziehungskraft hatte, dass alle unfreundlichen Rückschlüsse ebenso undenkbar erscheinen wie sie unerfreulich sind : Wir fühlen sogar, dass wir es an Dankbarkeit fehlen lassen gegen einen Mann, der uns so oft unterrichtet und unterhalten hat, und beeilen uns im Hinblick auf das, was in uns selbst schwach und stark ist, dem Verfasser des ‚Vicar of Wakefield' und des ‚Deserted Village' wie früher Lob zu spenden und Ehre zu erweisen. Wir müssen aber gestehen, dass der ‚Vicar', unschuldig und ergötzlich wie er ist, ein weniger bedeutender Bruder des Parson Adams [von Fielding] ist und dass sich grosse Unwahrscheinlichkeiten in der Erzählung finden. Aber die Familiensitten und die Flamboroughs und Moses sind alle kostbar

und der Stil vollkommen. Ebenso müssen wir zugeben, dass der ‚Traveller' und das ‚Deserted Village' nicht von der höchsten und erhabensten Art der Poesie sind.

Doch sind sie reizend in *ihrer* Art und so vollkommen im Stil wie seine Prosa. Sie sind Kästchen von vortrefflicher Ausführung, die hunderte von geheimnisvollen schlechtgefügten Eichenschränken überdauern werden.

Goldsmiths ursprünglichste Erzeugnisse sind seine Komödien und kleineren Gedichte, im besonderen ‚She Stoops to Conquer', ‚Retaliation' und ‚The Haunch of Venison'. Sein komischer Stil ist von der Klasse, die vielleicht von den Leuten im allgemeinen einer gesetzteren Art vorgezogen wird wie von dem Schreiber dieser Seiten; wir finden bei ihm die Komödie, die in die Farce übergeht, d. h. die Wahrheit reich ausgemalt und überfliessend von guter Laune. Es ist der Stil des Fürsten der Komiker, Molières, (wobei wir immer uns vor Augen halten, dass Molière jede von Goldsmiths Leistungen im Ausdruck übertrifft und überdies ein grosser Verseschreiber ist). Die Engländer haben keinen Dramatiker, den sie in dieser Beziehung mit den Irländern vergleichen könnten. Farquhar, Goldsmith und Sheridan übertreffen sie alle und O'Keefe steht als Farcenschreiber allein.

Goldsmith vergass trotz aller Unbedachtsamkeiten nie das eine für einen guten Autor Notwendige, das *Porro unum necessarium* — Stil. Man beachte wie in ‚Retaliation' und ‚The Haunch of Venison' alle Wörter an ihrem rechten Platz stehen nnd wie alles Unpassende und Überflüssige fehlt (Wit & H., 338 ff.).

Goldsmith entzückte mich. Ich fand kein Ende bei der Wiederholung von Stellen aus den ‚Essays' und dem ‚Citizen of the World'. . . Dann war da sein genauer und anmutiger Stil, die Dorfmalerei in seinen Dichtungen, die ‚Retaliation' und vor allem der ‚Vicar of Wakefield' — mit Burchell, den ich leidenschaftlich verehrte (Autob., ²L., 1860, S. 127).

Lawrence Sterne: Es ist ein bemerkenswerter Beweis von der Genialität von Shakespeares Scherzen, dass selbst sein Überfluss an Ideen sie nicht beeinträchtigt, denn sowohl in der Komödie wie in der Tragödie ist er der nachdenklichste der Dichter.

Ich kenne nur einen, der ihm in dieser Beziehung nahekommt, und zwar sehr, sehr nahekommt (wie ich zu behaupten wage), ob-

wohl er von seiner wahren *Poesie* nichts besitzt. Es ist Sterne, in dessen ‚Tristram Shandy' kein Wort ohne Bedeutung ist, oft sowohl von der tiefsten wie von der gütigsten Art (Wit & H., S. 124).

Was soll ich zu dir sagen, du Quintessenz der Milch menschlicher Güte, du Versöhner des Krieges (so weit es einst notwendig war ihn zu versöhnen), du, der du während des Friedens zur Kindheit zurückkehrst, du Liebhaber von Witwen, du Meister der besten Korporäle, der du auf Exkommunikationen pfeifst, du hoher und einzig endgültiger christlicher Edelmann, du Bemitleider selbst des Teufels, göttlicher Onkel Toby! . . . »Shakespeare himself, mighty reflector of things as they were, but no anticipator, never arrived at a character like thine. No master of *bonhomie* was he . . .« Solange der Charakter des Toby Shandy im Herzen des Menschen ein Echo findet, ist das Herz des Menschen edel (ib., S. 68 f.).

[Sterne] ist Rabelais, wiedergeboren in einer reiferen Periode der Welt und begabt mit Empfindungsfähigkeit. Ihn einer scheinheiligen Sprache und der Sentimentalität anzuklagen, ist selbst eine Scheinheiligkeit oder Unwissenheit oder wenn keines von beiden, so doch zum mindesten ein falsches Urteil, veranlasst durch seine hier und da übertriebene Art. Die Sache selbst enthält immer die festeste Substanz von Wahrheit und Pflicht. Es ist tausendmal schade, dass er etwas von der Roheit Rabelais' behielt, weil sein Buch nicht in alle Hände gelegt werden kann, obwohl in Übereinstimmung mit seinem eigenen Prinzip Böses zum Guten zu wenden, vielleicht gerade dieser Tadel dazu gedient hat die Aufmerksamkeit auf es zu lenken. Unter den Stellen, von denen man annimmt, dass sie mit jener Derbheit behaftet sind, was in Wirklichkeit aber nicht der Fall ist, sind einige, die trotzdem bestimmt sind für die Menschheit von bedeutendem Nutzen zu sein. Und wenn ich aufgefordert würde von allen Büchern das zu nennen, das Witz und Humor der leichtfertigsten Art mit der tiefsten Weisheit verbände, würde es ‚Tristram Shandy' sein (ib., S. 71 f.),

Die Fehler Sternes, jenes heiteren und tiefen Menschenkenners, sind jedermann bekannt . . . Aber es ist zu beklagen, dass der Neid sich noch nicht mit seinen Tugenden abgefunden hat . . . Sterne hatte Grund auszurufen: »Unter allen Heucheleien dieser scheinheiligen Welt erlöse mich von der Scheinheiligkeit der Kritik« . . . Anzunehmen, dass Sterne gefühllos war, bloss weil seinem Geiste

das Los zufiel über das Gefühl begeisterter zu schreiben als andere Leute, ist zum mindesten eine beschränkte Anmassung (Atlas, 1847, XXII 60).

Richard Cumberland has for some time been in the dotage of literature, has been as fond of writing as other old men are of talking, and has written to as little purpose: we will not judge of the colour of his head, when it is become grey (Dram. Essays, 1894, S. 130).

John Philips war ein junger und lebhafter Schriftsteller, der, nachdem er mit einer Burleske Erfolg hatte, sich leider verleiten liess ernste Poesie zu versuchen und sich ihr mit einer wissenschaftlichen Schwerfälligkeit widmete, deren Torheit er wahrscheinlich an jedem anderen gesehen hätte. Seine ersten Nachahmungen Miltons sind keinen Groschen wert, aber seine Burleske im Stile des ‚Paradise Lost' ist dem Freunde des Witzes immer noch willkommen, wenn sie auch nicht mehr die Neuheit besitzt, die sie volkstümlich gemacht. Die niederen Alltagsverhältnisse und der erhabene klassische Stil mit seiner Namengebung sind glücklich verwoben, die alltäglichen Wörter werden mit unvorhergesehener Wirkung angebracht, das Motto ist besonders glücklich und der Vergleich eines Risses in den Kniehosen mit dem Schiff, das auf See ein Leck bekommen hat und scheitert[1]), beschliesst das Gedicht »with a tremendous and calamitous grandeur« (Wit & H., S. 274 f.).

Sein ‚Splendid Shilling' ist eine ausgezeichnete Parodie auf den Stil Miltons (ib., S. 34).

Ambrose Philips war ein Mann von Geist, dessen halb scherzhafte, halb ernste Gedichte in kurzen Versen von einer Zartheit sind, die nicht genügend gewürdigt worden ist und dessen Fehler in der Schäferdichtung auf alle Fälle nicht so schlimm waren, wie die Popes, der nie die Überlegenheit verzeihen konnte, die Philips von Steele u. a. in dieser Beziehung zuerkannt wurde.

Was damit gemeint ist, dass die Schäferdichtungen des Philips gestohlen seien, habe ich vergessen. Wenn es bedeuten sollte, dass sie Nachahmungen Spensers u. a. seien, so kann man sagen, dass diejenigen Popes alle miteinander aus klassischen Gemeinplätzen zusammengesetzt sind (ib., S 297 f.).

[1]) So L. Hunt: er hätte natürlich nicht den Riss, sondern die Hosen mit dem Schiff vergleichen sollen.

Pope erklärte sich für einen klassischen Schäferdichter und litt gerade deshalb Schiffbruch an dem harten Felsen der Nachahmung des Lateinischen. Sogar Gays burleske Schäferdichtung war besser, denn sie holte sich ihren Bilderschmuck von den wirklichen Feldern; und Philips hätte sie beide übertroffen, wenn er nicht gekünstelt gewesen wäre. Seine Verse auf Kopenhagen, die einen nordischen Winter beschreiben, kommen frisch von der Natur (Jar of Honey, 1848, S. 106).

John Pomfret [1667 – 1702] traf eine Ader in dem Empfinden aller mit seiner ‚Choice'.

Thomas Parnells [1679—1718] ‚Hermit' ist eine auserlesene Geschichte.

Thomas Yalden [1670—1736] finden wir in der Gesellschaft dieser beiden Männer, wiewohl wir nie wissen werden warum, ausgenommen vielleicht deshalb, weil er ein ebenso guter Dichter wie Pomfret war, nur zeigte er das nicht an einem ebenso guten Gegenstande.

Wir können nicht sagen, dass viel eigentliche Poesie in diesen Herren steckt, obwohl Parnell hübsche kleine Proben davon gegeben hat und eine schöne, liebenswürdige, die Natur liebende Begabung besitzt (True Sun v. 11. 11. 1833).

Matthew Prior ist der letzte und einer der besten Dichter blosser Galanterie und des Vergnügens, unterschieden von der Liebe, für welch letztere ihm das Herz fehlte (Leigh Hunt's Journal, 1850/1, S. 35).

John Gay, der fröhliche und gutherzige Gefährte, der natürliche Mensch mitten unter den Sophisten (Autob., S. 266), wählte sich ein sehr wenig versprechendes Gebiet, auf dem er arbeitete, und er war stolz darauf es mit all der Anmut, Genauigkeit und dem Glanz seines Stiles auszuschmücken. Es ist ein herkömmlicher Irrtum sein Schauspiel ‚The Beggar's Opera' gewöhnlich zu nennen. Es ist so weit davon entfernt, dass wir kein Bedenken tragen unsere Meinung dahin zu äussern: dass es eines der feinsten Erzeugnisse in der Sprache ist. Die Eleganz der Komposition steht im genauen Verhältnis zu der Gemeinheit seines Materials: durch eine glückliche Alchimie des Geistes hat der Verfasser der Hefe des menschlichen Lebens eine verfeinerte Essenz abgewonnen und verwandelt selbst Schmutz in Gold. Die Szenen, Charaktere und Gefühle sind in sich

selbst von der niedrigsten, widerwärtigsten Art, aber durch die Empfindungen und Betrachtungen, die in den Mund von Strassenräubern, Gefängniswärtern, ihren Geliebten, Weibern oder Töchtern gelegt werden, hat er diese buntscheckige Gruppe in eine Reihe vornehmer Herren und Damen, von Satirikern und Philosophen verwandelt. Er hat diese Umbildung bewirkt ohne die Wahrscheinlichkeit zu verletzen oder sich gegen die Bescheidenheit der Natur zu versündigen. In der Tat drehte Gay den Spiess um gegen die Kritiker; durch die Freiheit eines komisch-heroischen Stiles hat er sich befähigt der Natur gerecht zu werden, d. h. all die Kraft, Wahrheit und Wirklichkeit (locality) des wahren Gefühls auf die Gedanken und Ausdrücke zu übertragen, ohne falschen Geschmackes und gezierter Feinheit beschuldigt zu werden.

Der aussordentlichen Schönheit und der Empfindung des Liedes ‚Woman is like the fair flow'r in it's lustre' kommt nur seine charakteristisch glückliche Einfügung und seine Naivität gleich. ‚Polly' ist von rührender Einfachheit und zeigt die natürliche Zärtlichkeit eines jungen Mädchens; die Bewahrung des Charakters und Kostüms ist vollkommen.

Der Dichter hat alle Fröhlichkeit und allen Sonnenschein der Einbildungskraft über die kurzlebige Existenz seiner Helden verbreitet, während ‚Peachum' und ‚Lockitt' im Hintergrunde gesehen werden, wie sie ihre Monate und Wochen unter sich verteilen. »The general view exhibited of human life, is of the most masterly and abstracted kind«.

Der Verfasser hat mit grossem Glück die guten Eigenschaften und interessanten Gefühle, die mit den niedrigsten Situationen fast unzertrennlich verbunden sind, herausgebracht und mit demselben durchdringenden Blick die Masken durchschaut, die Rang und Verhältnisse erhöhtem Laster leihen. Jede Zeile in seiner echten Komödie funkelt von Witz und ist voll des schärfsten Sarkasmus. Indessen verhindert gerade der Witz das Übermass der Satire (Examiner v. 18. 6. 1815, S. 397 f.).

William Shenstone: Das vollkommenste Beispiel für feine Porträtkunst in der englischen Sprache ist vielleicht in Shenstones ‚Schoolmistress', bei weitem seinem besten Werk, zu finden (Round Table, 1817, II. 181).

Shenstones ‚Schoolmistress' ist eine Dichtung von sehr bescheidener Art in Gegenstand, Stil und allem anderen, ausser in seiner menschlichen und gedankenvollen Anmut. Aber da sie auf die Wahrheit gegründet und folgerichtig ist und nichts als Wahrheit und Folgerichtigkeit anstrebt, ist sie lebendig geblieben (P. W., ^{2}1832, S. XII).

Shenstones ‚Schoolmistress' ist sein Meisterwerk. Ihre scherzhafte Nachahmung der Art Spensers bewahrt ihn vor jenem minderwertigen künstlichen Stil unserer Zeit, welcher in den meisten seiner anderen Werke das natürliche Gefühl verletzte . . .

Diese Dichtung hat die prickelnde Anmut und den balsamischen Duft der Pflanzen, die in seinem ländlichen Garten beschrieben sind. Das Gedicht besitzt Mutwillen, Humor und gefällige Beschreibungen und der Verfasser gedankenvolle Menschenfreundlichkeit (thoughtful humanity) (A Book for a Corner, 1849, I 22).

Thomas Gray scheint uns der beste Briefschreiber in der Sprache zu sein. Andere gleichen ihm in einzelnen Eigenschaften und übertreffen ihn in der Summe des Unterhaltenden, aber keine sind so nahezu fehlerlos; *Chesterfield* fehlt das Herz und selbst seine vielgerühmte Anmut, *Bolingbroke* und *Pope* die Einfachheit, *Cowper* ist mehr lebhaft als stark (strong), *Shenstone* erinnert einen an zu viele Regentage, *Swift* an zu viele Dinge, die zu verachten er vorgab, *Gibbon* zu sehr an den Formalisten und »littérateur«. Die unterhaltendsten von allen unseren Briefschreibern sind *Horace Walpole* und *Lady Mary Wortley Montagne*, aber wenngleich sie Überfluss hatten an Witz, Verstand und guter Laune, ist man ihrer Wahrhaftigkeit nicht sicher.

Nun ist aber die erste Eigenschaft in einem Gefährten, wie Sir W. Temple bemerkt, die Wahrheit und *Grays* Wahrheit ist so offenbar wie seine anderen guten Eigenschaften. Er hat Aufrichtigkeit, Bescheidenheit, Mannhaftigkeit (trotz eines etwas weichlichen Körpers), Gelehrsamkeit, Gutmütigkeit, Mutwillen, einen vollkommenen Stil; und wenn über allem eine gewisse Nachdenklichkeit liegt, ist sie nur von jener zurückhaltenden und beschaulichen Art, die unsere Sympathie mit dem Schriftsteller vollständig macht. Gray ist der ‚melancholy Jacques' der englischen Literatur ohne Verdriesslichkeit und Schärfe. Seine Melancholie ist von der erhabenen Art Miltons

und Beaumonts und immer bereit eine freundliche Heiterkeit anzunehmen (ib., II. 120).

Seine ‚*Ode on a distant prospect of Eton College*' ist voller Gedanken, Zartheit und Musik und sollte den Dichter bei allen nachdenklichen Menschen beliebt machen, besonders bei denjenigen, die wissen, was es heisst: die Szenen ihrer Schultage zu besuchen. Nicht alle mögen sie in der gleichen melancholischen Beleuchtung sehen, aber dies melancholische Licht wird auch sie treffen und dann werden Grays Verse in ihrer Erinnerung auftauchen, zugleich bitter und wohltuend (Johnson, S. 149).

Wir wollen möglichst wenig über jenes ergreifende und edle Gedicht [‚*Elegy on a Country Churchyard*'] sagen. Es ist so lieblich, so wahr und so allgemein gewürdigt, dass wir uns geneigt fühlen vor ihm so still zu sein, wie wenn wir dem Wind über den Gräsern lauschten. Die Grabschrift bezieht sich auf den Verfasser selbst; nie sprach ein Mann von sich selbst mit einer Wahrheit, die in schönerer Weise Würde und Demut vereinigte, und ein Bewusstsein seines Wertes mit der Erkenntnis seiner Schwächen. Es ist so lieblich, wie wenn es von Coleridge geschrieben wäre, und so fromm und universell, wie wenn die Religion es geboren hätte, unbeeinträchtigt von den Polemiken. Es ist eine Quintessenz der Menschenfreundlichkeit (humanity) (A Book for a Corner, 1849, II. 234).

Mit Milton verschwand das englische Sonett für nahezu hundert Jahre von der Bildfläche. Es erstand erst wieder in dem einzigen Sonett Grays auf den Tod seines Freundes West. Es ist von regelmässiger Form, wenn auch nicht von der gebräuchlichsten (Sonnet, 1867, I. 80 ff.).

Mark Akenside war ein Dichter von einem ziemlich formalen und pedantischen Geschmack und nicht so erfinderisch, wie der Titel seines Werkes [‚Pleasures of Imagination'] glauben machen könnte, aber interessant wegen seiner eleganten Gelehrsamkeit und einer Beimischung poetischer Philosophie (Atlas, 1847, XXII. 26, Saunter, 1861, S. 38).

James Thomsons ganze Poesie kann man pastoral nennen und jedermann weiss, was für ein guter Geselle er war, wie beliebt bei seinen Freunden, wie gesellig und doch wie zurückgezogen (Ainsworth's Magazine, 1844, s. Kent, S. 457 f.).

Thomson ist ein grösserer Dichter als der Stil der ‚*Seasons*‘ vermuten lässt. Er war zu bescheiden, um sich der Natur im Gewande seiner natürlichen Einfachheit zu nähern; deshalb legte er eine Art von Hofkleid klassischen Stiles an, aufgeputzt mit ‚taffete phrases‘ und ‚silken terms precise‘. Aber der wahre Geist steckt darunter, vielleicht war etwas in ihm von einem schweren Temperament, von der »Trägheit« (‚indolence‘), zu der es ihn trieb.

Sein ‚*Castle of Indolence*‘ ist für sein bestes Werk gehalten worden, weil der Stil den Spensers nachahmt. Es enthält gewiss so gute Poesie wie irgend ein Werk von ihm und der Ton Spensers ist mit einer schalkhaften, aber entzückenden Verehrung reizend nachgeahmt (A Book for a Corner, 1849, II. 11).

Edward Joung : Dr. Young war ein Stellenjäger, der erfolgreich genug war um sich an der »Wollust des Wehes« (‚luxury of woe‘) zu berauschen und zu seufzen, weil seine geröstete Schnitte nicht dreifach mit Butter gestrichen war (Autob., ^{2}1860, S. 43).

Edward Moore : Stuckeley im ‚Gamester‘ ist tragisch in den Wirkungen, die durch seine Schurkereien hervorgerufen werden, aber in der Verfolgung seiner Schurkerei ist er bloss ernst und sentimental und alle Betrügerei hat ein Element des Lächerlichen in sich (Dram. Essays, 1894, S. 105).

Samuel Foote war selbst in seinen Werken ein melancholisches Beispiel für den ansteckenden Einfluss des Lasters sogar auf seine Satiriker. Mit einem unerschöpflichen Schatz an Witz und einer Kraft der Nachahmung, die die Augenblicksmalerei eines Spiegels besass, hätte er die derberen Torheiten in einer Lächerlichkeit zeigen können, die fünfmal so wirkungsvoll gewesen wäre, wenn er nicht mit seiner Satire einen unglücklichen Hang (propensity) zu eben diesen Torheiten vermischt hätte. Diese Ansteckung ist in der Tat das Verderben fast jeden öffentlichen Satirikers gewesen von Aristophanes herab bis zu diesem Manne. Weder Horaz noch Pope sind dem entgangen. Dryden erlebte es, dass er selbst sein poetisches Vergehen beklagte. Es muss eingestanden werden : unsere besten dramatischen Schriftsteller sind in dieser Hinsicht auch unsere schlechtesten. *In allgemeiner Reinlichkeit der Satire muss leider der tugendhafte Engländer selbst dem ungebundenen Franzosen nachstehen* (Examiner v. 7. 2. 1808, S. 92).

Footes ‚*Liar*', obwohl nicht seine eigene Erfindung (seine Vorbilder waren französische und englische Komödien), . . . ist sehr geistvoll ausgeführt. Auch die Moral ist ebenso zweckentsprechend wie sie vortrefflich und ungekünstelt ist. Die Art und Weise, wie der Held aus seinen Schwierigkeiten herauskommt, nur um in grössere zu geraten, die absichtlichen Übertreibungen der Falschheit, zu denen ihn seine Gewohnheit gebracht hat . . . sind alle nach dem Leben behandelt (ib., v. 14. 6. 1818, S. 378).

Von allen Prologschreibern scheint *Dryden* der witzigste, *Foote* der humorvollste und *Garrick* der beliebteste gewesen zu sein. Aber solche Aufgaben erfordern sehr wenig Geist (Classic Tales, 1806, I. 50).

George Colman the Eider und **Bonnell Thornton**: Der ‚Connoisseur' zeigt nicht viel Weisheit oder Witz, aber er hat einen unerschöpflichen Schatz an Humor und einen ursprünglichen Stil, der heiterer und sorgloser Satire angemessen ist (ib., I. 4).

Colman und *Thornton* bekannten sich nicht zur Empfindsamkeit. Sie waren zufrieden mit einer Munterkeit und Witzigkeit, die ihr schmückendes, aber nicht ihr einziges Verdienst hätte sein sollen (Examiner v. 10. 1. 1808, S. 26).

Die einzigen Erzeugnisse Colmans, die einige Dauerhaftigkeit erlangt haben und sie wahrscheinlich auch behalten werden, sind die Komödien ‚The Jealous Wife' und ‚The Clandestine Marriage'. Die erste steht an der Spitze der Komödien, die man als solche von negativer Vortrefflichkeit im Stil und nicht überflüssiger Wahrheit in der Handlung bezeichnen kann.

Sie zeigt keine Ungenauigkeit in der Sprache, keinen falschen oder gezwungenen Witz, keine Verletzung der Schicklichkeit; und die Fabel fliesst so natürlich wie möglich dahin, eine Mannigfaltigkeit unterhaltender, wenn nicht ursprünglicher Charaktere mit sich führend und gelegentlich belebt von trefflichen Situationen. Man hat eingewendet, dass der Gatte zu zahm ist und die Frau zu viel von einem Mannweib (termagant), nicht anmutig genug für die Liebesleidenschaft der Eifersucht. Aber *Eifersucht* ist keineswegs immer eine Liebesleidenschaft (loving passion). Sie wird zweifellos oft in Verbindung mit Liebe gefunden, aber insofern sie, *per se*, nichts ist als eine Befürchtung des Verlustes von Macht, hat sie oft nichts mit Liebe zu tun, auf was sie auch immer Ansprüche erheben mag.

Wir haben Leute gesehen, die sich in keiner Beziehung um ihre Gatten oder Weiber bekümmerten, aber sehr eifersüchtig waren auf ihre Aufmerksamkeit anderen gegenüber aus blosser Befürchtung einer Verminderung ihres tyrannischen Einflusses; ein gemischter Beweggrund ähnlicher Art veranlasst vielleicht eine gute Hälfte der gewöhnlichen Eifersüchteleien; und Colman leistete einen guten Dienst gegen diese anmassende und schlimmste Form der Leidenschaft dadurch, dass er die besseren Gefühle seiner Heldin durch sie verwirrte. Auch durfte der Gatte nicht zu wenig unter dem Pantoffel stehen, um das Übel, so weit es die Komödie erlaubt, in seiner ganzen Ausdehnung zeigen zu können . . .

Die hübsche Mrs. George Anna Bellary nennt ihn [Colman] irgendwo in ihren Memoiren den »neuen Terenz«, und in der Tat verdient er einen Vergleich mit seinem Lieblingsdichter mehr als sie wusste oder als er überhaupt gern hat zeigen wollen.

Wie Julius Caesar in seiner feinen grossen Art, indem er zugleich der Sache auf den Grund ging, Terenz einen halben Menander nannte, so hätte Colman ein halber Terenz genannt und diese Komödie zum Beweis herangezogen werden können. Sie bietet nicht den Reichtum an Sentenzen des Terenz und nichts, was besonders anzuführen wäre, sicherlich kein Pathos (was auch nicht gewünscht wird), und der Stil ist nicht hervorragend im Ausdruck; aber auf der anderen Seite ist die Sprache rein und wohl gefeilt. Die Hauptstellen sind mehr skizzenhaft als weit ausgesponnen (mit Ausnahme der Anklagen der Frau Oakley gegen ihren Gatten) — und sehr viel ist den Schauspielern überlassen; auch sind die Charaktere, das muss eingestanden werden, nur unvollkommene Kopien ihrer Originale. Russel ist nur ein kleiner Squire Western, ein ausgearteter Bruder der Familie, und Lord Trinket ist ein nicht anerkannter Lord Foppington, selbst ohne die Kraft der falschen Waden des anderen . . .

Wenn wir von den genannten beiden Stücken das letztere [‚Cland. Marriage'] vorziehen, tun wir es, weil der Verfasser sich ein wenig nach der Seite des Frohsinns entwickelt zu haben scheint.

Das tat er denn auch, oder vielmehr *Garrick* tat es für ihn, denn es war ihr gemeinsames Werk: Der Dialog ist voller und die Komödie stärker. Freilich glaubt Mrs. Inchbald das Stück sei besser, wenn es gelesen als wenn es gesehen werde, wegen der Länge der

Reden. Aber die Zuhörerschaft schien uns nie diesen Einwand vorzubringen. Sie lauschte den abwechselnden Plattheiten nnd sanften Bitterkeiten des hohen und niederen Lebens mit so viel Behagen, wie wenn sie selbst an Gesellschaften in jenem Hause teilgenommen hätte; und Lord Ogleby war immer köstlich. Sie verschlang ihn als die beste Mischung der Süssigkeiten der alten Schule. Und er ist eine köstliche Persönlichkeit, erhaben selbst über die, welche ihn in ihre Gewalt bekommen. »There is a lurking pathos under the comedy of all this, even in the phantastic shape of Lord Ogleby, that goes strongly to the feelings of half the audience; for age, partly cheated by Nature herself, who is not always so old as she seems, unwillingly takes leave of the sympathies that are themselves loth to depart« (Edinb. Rev., July 1841).

Colman war ein eleganter Gelehrter, lebhaft und unterhaltend, aber in keiner Beziehung ein grosser Dichter. Er kommt *Murphy* viel näher als Vanbrugh und Farquhar. Er war ergötzlich auf der Oberfläche der Dinge, aber wenig mehr (The Old Court Suburb, 1855, I. 173 f.).

Der Humor *Thorntons* und Colmans, verglichen mit dem Goldsmiths, war Karikatur ohne Tiefe. Sie hatten keinen Anspruch auf den Geist des ‚Vicar of Wakefield', aber sie besassen eine Lebendigkeit, die in diesem Klima eine Art Verdienst ist. Und das gab ihnen einen anderen Anspruch auf meine Wertschätzung. *Thorntons* Name war für längere Zeit für mich ein anderer Ausdruck für einen lebhaften Geist, Humor nnd Witz. Dann aber entdeckte ich, dass mehr Gewandtheit als Tiefe in ihm war (Autob., [2]1860, S. 126).

»After taking more licence in his writings than anyboday he became a licencer *ex officio*, and seemed inclined to licence nothing but cant.« Wenn dieser Schriftsteller sentimental wurde, so machte er daraus eine traurige Sache, denn er hatte keine Wahrheit in seinem Gefühl. In der Farce aber war er bewundernswürdig und blieb es bis zuletzt (ib., S, 141 f.).

George Colman the Younger bezeichnet Hunt als einen Mann, der trotz des dramatischen Ruhmes seines Vaters, der ihn zu seinem eigentlichen Ziel drängte, trotz der ihn anspornenden Hoffnungen guter Schriftsteller und trotz seines grossen Vorrats eines natürlichen Humors doch die Sache der Literatur verlassen hat und

nicht errötet, wenn er an einer ausschweifenden Fröhlichkeit, die er verachten muss, nicht nur teilnimmt, sondern wie ein echter literarischer Wüstling seine Genossen auch noch mit einer höchst erbärmlichen, lustigen Sophisterei verteidigt. Dieser Herr sagt in einem Prolog, der es verdient oder nicht verdient, dass man sich seiner erinnert, wenn wir uns recht entsinnen :

‚If we give trash, as some few pertlings say,
Why flocks an audience nightly to our play ?‘

Wir antworteten ihm in einem eigenen Distichon :

‚If there's no merit in six yards of haunch,
Why flocks the town to gaze on Lambert's paunch ?‘

Aber wir schämen uns fast eine Beweisführung zurückzuweisen, der jede pantomimische Aufführung widerspricht, jede kleine Schaustellung, nein jedes übel beleumundete Haus in der Stadt (Dram. Essays, 1894, S. 135 f.).

In dem Stück ‚John Bull‘ schimmert der lustige Geist eines Verfassers durch, der Besseres leisten konnte (ib., S. 38).

Wir können an Colmans Sohn nicht den gleichen Gefallen finden [wie an ihm selbst]. Er war stolz auf seinen Vater und, wir dürfen sagen, liebte ihn so gut er konnte ; aber sein völliger Mangel an Ernsthaftigkeit war derart, dass er selbst in dem Bericht über dessen unglückliches Ende nicht umhin kann seinen gewohnten Scherzen nachzugeben . . .

Er war der Verfasser einiger Peter Pindar-Erzählungen, die ebenso fröhlich wie unanständig waren, und starb im Jahre 1836 als ‚Examiner of Plays‘ und Angeber der harmlosesten Freiheiten, die er sich selbst gestattet hatte . . . Wir finden nicht gerne Fehler in ihm, denn obwohl die Ansprüche, die er auf Poesie und das ernste Drama machte, lächerlich waren . . . muss doch wohl Stoff von einiger Qualität in einem Schriftsteller gewesen sein, der wie er ein Theater mehrere Jahre lang fast allein durch die Stärke seiner eigenen Erzeugnisse fortführen konnte. Er besass zweifellos die Kunst des Drolligen und der Unterhaltung. Er war kein so interessanter Mann wie sein Vater, denn *er hatte kein bischen Ernsthaftigkeit*, und wo kein ernstes Empfinden ist, kann auch keine Tiefe der Harmonie sein (Edinb. Rev., July 1841).

Colmann war ein unterhaltender, wenn auch kein so verständiger Dramatiker wie sein Vater. Seine Vortrefflichkeit lag in der Farce. Sein grösster Mangel war, dass er an Stelle der Empfindsamkeit Lärm und Gemeinplätze setzte (The Old Court Suburb, 1855, I. 184).

John Hawkesworth: Der Verfasser des ‚Adventurer' steht zwischen Addison und Johnson mit einer Miene (air), die nicht so einnehmend ist wie der eine noch so würdig wie der andere, aber sein Unterscheidungsvermögen ist genau und stark, seine Einbildungskraft immer seinem Verstand unterworfen, und wenn er nicht mit Witz anziehen oder mit gedankenvollen Argumenten überwältigen (over-power) kann, stellt er die strengsten Anforderungen an unseren Verstand mit seinem gesunden Menschenverstand und der ernsten Eigentümlichkeit seiner Art (Classic Tales, 1806, I. 4).

Es lag Kälte in dem demütigen Benehmen Hawkesworths, aber auch Gedankentiefe und Würde. Was er sprach, wurde immer von seinem Kreise anerkannt, aber es erreichte selten ihre Gefühle (Examiner v. 10. 1. 1808, S. 26).

Thomas O'Keeffe: Seine Muse war so frisch wie ein Milchmädchen (zit. b. Cross: Characteristics, S. 30).

Er war ein Mann von viel Humor (Dram. Essays, 1894, S. 135).

‚The Rival Soldiers' ist eine ergötzliche Probe im Kleinen von O'Keefes dramatischem Geist, der ungebundenen Humor mit einer liebenswürdigen Moral verbindet, mehr als irgend ein anderer Autor derselben Klasse. Er stellt die gemeinen, selbstsüchtigen und verderblichen Laster nichts weniger als verlockend dar, und doch ergötzlich bei einem beständigen und glücklichen Bemühen die geselligen Gefühle der Liebe und Freundschaft zu erhöhen (Examiner v. 30. 8. 1818, S. 554).

O'Keefe, ein Mann von Geist und der beste Farcenschreiber in unserer Sprache, hat die Refrains seiner Lieder zu Inbegriffen (epitomes) von Charakter und Verhältnissen gemacht und sie gefüllt mit einer höchst phantastischen und ergötzlichen Heiterkeit und Musik (Wit & H., S. 50).

Er war . . . ein origineller Humorist (Autob., S. 42) und schrieb gutmütige Komödien (ib., S. 122).

Es ist bemerkenswert, dass die drei unterhaltendsten Dramatiker des letzten Zeitalters, Sheridan, Goldsmith und O'Keefe, alle Iren waren und alle ihnen eigentümliche Charakterzüge besassen: *Sheridan* war im ganzen Swifts ‚Sheridan', wieder zum Leben erstanden in der Gestalt seines Enkels, ergänzt und zu Gehör gebracht durch die Redekunsst des Thomas Sheridan, seines Vaters; *Goldsmith*, in seiner Erziehung benachteiligt, aber sehr gewandt mit seiner Feder, stellte Wechsel aus auf seine eigenen Torheiten und Fehler und füllte seine Dramen mit drolliger Verwirrung; *O'Keefe* war ganz für wunderliche Launen und plötzliche Eingebungen, aber doch nicht ohne eine gewisse Dosis von Gewissenhaftigkeit (conscience), und deshalb finden wir in seinen Schauspielen eine Art von jungem und pastoralem Leben gerade inmitten seiner Sophistereien. Frohsinn, Wortspiele und phantastische Schnurren, Leichtgläubigkeit und gute Absicht triumphieren durchaus und bilden eine kostbare Mischung. Es ist ein grosser Ruhm O'Keefes, dass er manchmal dicht an der Grenze des sentimentalen Dramas vorbeilief und das nicht nur ungestraft, sondern sogar mit Vorteil; aber Heiterkeit und Aufrichtigkeit befähigen einen Mann alles vorteilhaft zu tun (ib., S. 141).

Arthur Murphys ‚Grecian Daughter' ist eine geschmacklose Tragödie (Dram. Essays, 1894, S. 15).

Murphy war kein Dichter. Sein einziges Talent, das ausgezeichnet war, lag im Humor und man wird sich seiner immer erinnern als des Verfassers der besten Posse der englischen Sprache, des ‚Citizen'. Seine Tragödie ‚The Grecian Daughter' ist eine Kette von verbrauchten Gedanken und Phrasen. Die Handlung, die er von der Tradition geborgt hat, ist ergreifend, aber sonst hat er von der Tragödie nur ihre Sprache, die überreich ist an prunkvollen Versen und abgedroschenen Anrufungen der Götter. Wenn irgend welche guten Empfindungen darin sind, so sind es nicht seine eigenen; Murphy war ein Mann von Gelehrsamkeit und wandte sich an Homer und Plato bei der Sentimentalisierung seiner Tragödien, wie er Plautus und Terenz in seinen humorvollen Stücken für sich lachen liess. Es findet sich nur ein ursprünglicher Gedanke, wenigstens glauben wir, dass er ursprünglich ist, in dieser ganzen Tragödie: Es ist die Idee des Philotas, als er erfährt, dass Evander

durch die Milch seiner Tochter vor dem Hungertod gerettet worden sei:

. . . .All her laws
‚Inverted quite, great Nature triumphs still'.

Diese Sentenz, die bei Shakespeare unter seinen unzähligen Schönheiten übersehen worden wäre, glänzt wie ein Stern aus der wolkigen Langeweile der Tragödie Murphys (ib., S. 120).

Thomas Morton schien Farben der Werke anzunehmen, die um ihn her entstanden, besonders von O'Keefe und den Sentimentalisten. Seine Begabung war ernsthafter als die Colmans [des Jüngeren], aber doch nicht glücklich. Es war ein gewisses Dunkel in ihr und ein an Old Bailey erinnerndes Element. Von ihrer besten Seite zeigte sie sich, wenn er sie in die Gestalt des Humors kleidete wie in der väterlichen und unauslöschlichen Schneiderei (tailerism) des Old Rapid in ‚A Cure for the Heart-Ache'. Young Rapid, der sich beklagt, dass sein Vater so langsam schlafe, ist ebenfalls ein angenehmer Geselle und O'Keefes würdig. »He is one of the numerous crop that sprang up from *Wild Oats*[1])« (Autob., S. 142).

Richard Brinsley Sheridan ist der beste Dramatiker seit den Tagen Congreves. Sein Schauspiel ‚The Rivals' ist vielleicht das einzige Beispiel zügellosen Humors, der die Natur nicht verletzt und auch von ihr unbeschädigt bleibt. Von diesem Schriftsteller und Murphy, dessen Farce ‚The Citizen' die beste in der Sprache ist, abgesehen, ist unsere Bühne bös heruntergekommen (Classic Tales, 1806, I. 64).

Sheridan ist einer der witzigsten Köpfe, die dieses oder irgend ein anderes Zeitalter hervorgebracht hat (Dram. Essays, S. 130).

Ich kann mir keine humorvollere Szene denken als die in den ‚Rivals', wo Acres mit einer Pistole in jeder Hand auf den Mann wartet, den er herausgefordert hat: der Dialog zwischen dem Herausforderer und seinem Sekundanten ist von vortrefflichem Humor (ib., S. 31).

Es ist etwas zu viel von Wein und Schulden in Charles Surfaces Vorleben. Wir hätten ein wenig mehr Liebe vorgezogen und weniger postobits. Sheridan indessen kopierte ihm vertraute Vor-

[1]) Eine Anspielung auf eine Komödie John O'Keefes, betitelt ‚Wild Oats, or the Strolling Gentlemen', aufgeführt 1794 in Covent Garden.

gänge und war nicht verpflichtet sentimental zu sein. Wir lachen über die Vorstellung, dass ein Charakter wie der des jungen Surface irgend welches Unheil anrichten könnte.

Sheridans Witz ist nicht verführerisch. Er flösst uns eine Abneigung gegen viele Dinge ein, vielleicht gegen mehr als er beabsichtigte. Wir lachen über alle seine satirisch behandelten Personen herzlich, über all ihre Ziele und dann wieder über die Satiriker ihrerseits, aber niemand wird von Sheridans Schauspielen kommen und irgend etwas, Gutes oder Böses, mehr lieben als zuvor . . . Wir können nicht umhin zu denken, dass Anzeichen einer unruhigen Gemütsverfassung sich in allen Erzeugnissen Sheridans finden. Fast immer läuft irgend ein wirklicher Schmerz bei seinen Charakteren mit unter. Immer verwirren, kränken und bringen sie einander ins Elend, erhaschen ihre Scherze aus irgend einem Unglück, wie wenn man beim Weihnachtsspiel Rosinen aus dem brennenden Branntwein herausholen muss. Sie ergötzen sich nicht an der Kunst um ihrer selbst willen wie bei Congreve, noch überlassen sie sich einer übermütigen Keckheit um des Vergnügens am Ding an sich willen wie bei Vanbrugh, noch geniessen sie einen dauernden Kreislauf von Munterkeit (airiness) und Befriedigung wie bei dem gutmütigen Farquhar. Sheridans Satire ist überall beissend (all-stinging). Seinen Bienen fehlt der Honig (Tatler, 1830,2, I. 187).

Sheridans Witz ist funkelnder, geht aber nicht so tief wie der Fieldings. Auch ist er nicht so gutmütig. Es finden sich in ihm wenig Spuren von Zärtlichkeit oder von herkömmlicher Rücksicht auf irgend etwas ausser einigen Scherzen auf irgend jemandes Kosten. Die Güte des Sir Ralph Teazle ist nur eine Art von übermässiger Zärtlichkeit, vermischt mit der Selbstsucht ungleicher Jahre. Es lag nicht in der Natur Sheridans einen ‚Parson Adams' oder einen ‚Sir Roger de Coverley' zu erfinden, noch viel weniger einen heroischen Charakter in der Gestalt eines Lakaien zu wagen.

Die Ereignisse [in der Oper ‚La Duenna'] sind nicht neu, aber sehr geschickt zusammengestellt, der Dialog ist elegant und knapp wie in allen seinen komischen Werken; die humorvolleren Charaktere sind nicht sehr ergötzlich, es wird zu viel gescherzt über persönliche Gebrechen, aber sie sind sehr unterhaltend und wenn die »Poesie« wenig Anspruch hat auf diese höchst missbrauchte Bezeichnung, so ist sie doch gute »Hauptstadtpoesie« voll hübscher

Wendungen und epigrammatischer Skizzen und sogar ernsten Gefühlen so nahegerückt als es eine solche Kunst überhaupt sein kann . . .

Seine *Tischlieder* sind immer bewundernswert.

Sein ‚*Trip to Scarborough*', eine Modernisierung von Vanbrughs ‚Relapse', ist nicht mehr wert als dass man ihn erwähnt.

‚*The School for Scandal*' ist, von einer zu grossen Länge des handlungslosen Dialogs in den ernsten Szenen abgesehen, die Konzentration und Kristallisation von allem was funkelnd, klar und bündig (compact) ist, mit dem Material der Prosakomödie ebenso elegant ausgearbeitet, aber nicht so weitschweifend und auffällig mühsam durchgeführt wie die witzigsten Szenen Congreves. Das Stück enthält den vollkommensten und vortrefflichst vorbereiteten Effekt in dem ganzen Kreis der Komödie — die Ofenschirmszene. Doch kann keiner von den Charakteren, kaum selbst ‚Sir Peter', ergötzlich genannt werden, sicherlich nicht Charles Surface, wenn diese Rolle nicht gegeben wird mit einer Munterkeit (a flow of spirits), die vielleicht jenseits dessen liegt, was der Verfasser selbst beabsichtigte. Er ist fast ebenso selbstsüchtig wie sein Bruder Joseph und macht kaum weniger empörende Ansprüche auf Edelmut.

Dass er in der Ofenschirmszene auch die Lady Teazle zur Zielscheibe seines Spottes macht, ist besonders unschön und unhöflich. Aber der Verfasser hielt dieses Detail für nötig zur Vollkommenheit des Spasses und deshalb durfte niemand geschont werden. Es ist peinlich Zeuge zu sein von der tiefen ehrfurchtsvollen Stille, mit der die Zuhörer Sir Peter seiner Frau eine Banknote von £ 200 geben sehen. »The whole commercial heart of England seems to be sudd enly on the spot, awed by seeing all that virtue going out of it«.

‚*The Critic*', wiewohl in einigen seiner bewundertsten Stellen wenig mehr als ein treffliches Mosaik aus den Witzen der Satiriker vor ihm, ist ein würdiger Nachfolger des ‚Rehearsal' des Herzogs von Buckingham und selbst des ‚Knight of the Burning Pestle' von Beaumont und Fletcher, wenn auch das letztere gegenüber beiden das höhere Verdienst hat, da es zugleich sowohl ihr Vorbild als auch ein Werk von Poesie und Geist ist. Sheridan muss sich in einem Erzeugnis dieser Art besonders (emphatically) zu Hause gefühlt haben, denn dazu bedurfte es der Eigenschaften, die er im

Überfluss besass — Witz, Spott und Stil — und nicht der Gutmütigkeit. Aber es ist beachtenswert, dass, wenn diejenigen, die sich vor allem anderen in satirischer Laune auszeichnen, dazu kommen ernste Proben von Poesie und Romantik zu geben, deren Übertreibung sie lächerlich machen, sie sich selbst lächerliche Fehler von der gleichen Art zuschulden kommen lassen.

»The style of ‚*The Stranger*‘ is poor and pick-thank enough; but ‚Pizarro‘ in its highest flights is downright booth at a fair, a tall sponting gentleman in tinsel.«

Sehr charakteristisch für die misstrauischen und erkünstelten (artificial) Gewohnheiten seines Geistes ist die übertriebene und beständige Sorgfalt, mit der seine Stücke ausgearbeitet und in ihre endgültige Form der Gefeiltheit und Glätte gebracht wurden. Er machte sich Notizen über seine witzigen Einfälle zu späterem Gebrauch, drehte und wendete die Sätze, in denen sie ausgesprochen wurden, und gab ihnen dann und wann eine neue Wendung, um die Freude daran zu erhöhen. Sheridan kann infolge des Mangels, nicht an einer ihm von Natur eigenen Gutmütigkeit, sondern an Erfindungskraft (imaginative faculty) *ein Shakespeare ohne Herz* genannt werden (Dram. Works of R. B. Sheridan, ed. L. Hunt, L. 1840, S. IX ff.).

Sheridan konnte eine Tafelrunde in stürmisches Gelächter ausbrechen lassen, aber es war doch nur ein verlegenes Lachen auf irgend jemandes Kosten. Seinem Witz fehlte die Gutmütigkeit (Table Talk, 1851, s. Kent, S. 524).

Elizabeth Inchbald [1753 – 1821], eine unterhaltende Dramatikerin, eine Erzählerin vom höchsten Rang in Bezug auf Empfindsamkeit und Leidenschaft. Schönere und würdevollere Stellen wie in ‚The Warning‘ sind im ganzen Kreis der englischen Prosa nicht zu finden (A Book for a Corner, 1849, I. 129 f).

Sie ist die Wahrheit selbst. Sowohl ihre ‚Simple Story‘ als auch ‚Nature and Art‘ sind voller Geist. Das letzte ist eines der frühsten Werke der auserlesenen erzählenden Dichtung (fiction) in diesem Lande (The Old Court Suburb, 1855, II. 180 f.).

Dr. John Jortin [1698 – 1770], der Verfasser des ‚Life of Erasmus‘ war ein eleganter Gelehrter, Kritiker und Theologe. Es waren einige Ungereimtheiten in Jortin. Er war ein gutmütiger Mann mit wenig anziehenden Manieren, der Verfasser eleganter Reden, der

immer zu verstehen gab, dass er in der Kirche eine bessere Beförderung hätte haben müssen, wiewohl man nicht ohne Grund vermutete, dass er in einigen Punkten, welche die Orthodoxie für wesentlich hält, nicht mit ihr übereinstimmte. Des Doktors Buch hätte unterhaltender sein sollen in Anbetracht dessen, dass er den Ruf genoss ein Mann von Geist zu sein (ib., I. 167 f.).

Dr. Samuel Johnson : An ‚*Rasselas*' als Novelle kann in der Tat nichts gelobt werden als der malerische Eingang, und sogar diese Schönheit ist nicht glücklich, denn sie verspricht dem Leser mehr romantische Unterhaltung als er findet. Sein grosser dramatischer Fehler ist Mangel an Charakter . . . Wir hören immer Dr. Johnson, der seine tiefgründige Philosophie in einem Strome von Worten ergiesst . . . und so gibt es da keine Unterscheidungsmerkmale des Charakters, weder nationale noch moralische oder sentimentale . . . Die Sitten und Gebräuche der Abessinier hat Johnson nicht treu geschildert . . .

In Wahrheit dachte Johnson, als er seine Charaktere und ihre Dialoge schrieb, weniger daran sich selbst dem Redenden anzupassen als vielmehr den Redenden sich selbst, und dieses kleine Werk ist bloss eine Umschreibung seiner eigenen Gefühle und Empfindungen, ausgesprochen von verschiedenen Personen . . . Die seltsame Vorliebe eines Mannes für seine eignen Sorgen kann man in der Genauigkeit erkennen, mit der er durch sechs melancholische Kapitel hindurch ihre Erscheinungsformen, Wirkungen und Heilmittel im Einzelnen auseinandergesetzt hat. Man kann sich nicht ohne ein gemischtes Gefühl von Furcht und Mitleid den hochgeistigen, weisen, tugendhaften, unsterblichen Johnson denken als plötzlich überwältigt von wirklicher und eingebildeter Betrübnis und wie er, im Vollbesitz seiner Kraft zu disputieren, den unsicheren Bestand der Vernunft beklagt.

Johnson betrachtete die Natur mit Augen ohne Farbensinn. Er sah die Welt immer in einer melancholischen Färbung und konnte sich ebenso wenig über die Genüsse des Lebens äussern, wie ein durch eine grüne Brille Schauender die Schönheit eines italienischen Himmels würdigen kann, . . . kurz, wenn nicht jeder Gegenstand ein vollkommenes oder direktes Übel ist, so entdeckt er etwas in ihm, das entweder Unglück in sich birgt oder wenigstens dazu neigt. ‚Rasselas' zeigt uns Unglück, wohin wir immer gehen und in allem

was wir tun. Während er uns durch Laster abstösst, gewährt er uns fast keine Hoffnung auf Tugend. Während er uns mit diesem Leben unzufrieden macht, legt er keinen Nachdruck auf die Belohnung in einem besseren. Das ist die Verzweiflung, nicht das Vergnügen der Philosophie.

Im ganzen kann der ‚Rasselas' einen neuen Beweis dafür liefern, wie irrtümlich es ist Übelstände herauszugreifen, um sie zu verallgemeinern; er kann uns davon überzeugen, wie wenig wir von einem Teil auf das Ganze schliessen können und welch falsche Vorstellung der vom menschlichen Leben hat, der es mit von Sorgen getrübten Augen betrachtet und sich bemüht über andere zu urteilen mit einem Geist, der immer auf sich selbst zurückkommt.

Johnson besteht auf der Universalität des Übels, *Voltaire* macht nur diejenigen lächerlich, die seine Existenz leugnen möchten; Johnson . . . argumentiert auf Grund der allgemeinen Unzulänglichkeit sowohl der Tugend wie des Lasters für die Erreichung eines behaglichen Zustandes, Voltaire erörtert die Unzulänglichkeit des Bösen und beklagt die gelegentliche Unfähigkeit der Tugend.

Die moralischen Charaktere in Johnson sind offenbar die unglücklichsten gerade infolge ihrer Fähigkeit der Reflexion, jeder Charakter in Voltaire ist glücklich oder nicht, je nachdem er die Reflexion vertragen kann. Johnson verstimmt uns durch alles, von der Reinheit seines Stiles und Gedankens abgesehen, Voltaire durch nichts als durch die Hässlichkeit des Übels und leider auch seine eigene Unreinlichkeit der Darstellung.

Als Muster einer ernsten und majestätischen Sprache, betrachtet als die Sprache des Verfassers selbst und nicht seiner Charaktere, wird ‚Rasselas' vielleicht einen ersten Platz in der englischen Prosadichtung beanspruchen. Auch erinnere ich mich keines Werkes dieser Art, das auf einem so engen Raum so tiefe Reflexion und mit einer gelegentlichen Einschränkung bezüglich seiner Verallgemeinerung (generality) so viel Wahres enthält (Classic Tales, 1806, III. 1 ff.).

Dr. Johnson sagt von der ‚Caesar'-Tragödie Shakespeares[1]: »Von dieser Tragödie verdienen viele einzelne Stellen Beachtung und der Zwist und die Versöhnung zwischen Brutus und Cassius sind allgemein berühmt, aber ich bin nie stark bewegt worden, wenn ich sie durchlas und halte sie für etwas kalt und unwirksam, verglichen

[1] Vgl. S. 37 f.

mit einigen anderen von Shakespeares Dramen: Seine Anlehnung an die wirkliche Geschichte und an die römischen Sitten scheinen die natürliche Kraft seines Genies behindert zu haben«. Mit aller gebührenden Achtung vor den Fähigkeiten Dr. Johnsons ist das ein trauriges Stück Kritik, es ist bestenfalls wie die meisten seiner Kritiken nur eine ebenso willkürliche Meinung ohne Zergliederung, ohne Beweisgründe; aber ich fürchte es ist im Grunde nur ein weiteres Zeugnis für seine *vollständige Unfähigkeit zu poetischer Kritik*, wenigstens im Hinblick auf Werke von höherem Rang.

Ein Schriftsteller, der nach seinem eigenen Bekenntnis unempfindlich war für Malerei und Musik, hat zum mindesten eine sehr verdächtige Befähigung Kritiker zu sein; aber wenn wir seinen Geschmack bei allen Gelegenheiten so bereit sehen sich mit politischen Vorurteilen zu beflecken, wenn wir beobachten, wie wirklich unempfindlich er gegen die unbegrenzte und glänzende Mannigfaltigkeit von Miltons Versen ist, und wenn er in dem vorliegenden Beispiel gesteht, dass er keine starke Bewegung empfindet, wenn er Zeuge ist von den Taten grosser Männer in schrecklichen Lagen, wenn er den plötzlichen Fall schuldiger Grösse beobachtet und mit dem Patrioten in seinem Zelt sitzt, in der Stille der Nacht, in der Schlaflosigkeit eines edlen Schmerzes und am Vorabend des letzten Kampfes für die Freiheit — dann unterzeichnet er sein eignes Urteil und lässt uns immer noch, wie wir es sicherlich bis auf diesen Tag sind, ohne eine grosse kritische Autorität für unsere grossen Dichter (Examiner v. 29. 3. 1812, S. 204).

Dr. Johnsons Bemerkungen über die Dichter der Hauptstadt und alle, die unter ihnen stehen, sind ebenso meisterhaft wie diejenigen über die höher stehenden als ganz mangelhaft und verständnislos bekannt sind. Aber wie andere Biographen vermeidet er Schwierigkeiten, auch irrt er wie Hume darin, dass er Anekdoten und Charakteristiken auslässt. Im Falle Grays und Akensides trugen politische Vorurteile dazu bei des Doktors Anmassung zu ermutigen. In allen Fällen brachte es sein Mangel an Geschmack in der feinsten Poesie zuwege, dass er einige von den grössten Namen ganz ausliess. Wir finden weder Chaucer, noch Spenser, noch Suckling, noch auch Andrew Marvell bei ihm (Companion, 1828, S. 178).

Wir nennen es nicht »ein Buch lesen« wie Dr. Johnson las: nur auf die erste und letzte Seite zu sehen, sich eher mit den

Meinungen des Verfassers als seinen Fähigkeiten bekannt zu machen und ihn demgemäss zu kritisieren, wie er Gray und selbst Milton kritisierte. Johnson zeigte in seiner Kritik von Miltons Fragment einer »Geschichte Englands«, dass er nicht einmal die zweite Seite davon gelesen hatte. Er beschuldigt den Verfasser eines Fehlers, den das Lesen dieser Seite widerlegt hätte. Der Doktor pflegte über jedermann zu lachen, der sagte er habe ein Buch ganz gelesen. Er war ein grosser Mann, aber *gewissenhafte Kritik war kein Teil seiner Grösse* (True Sun v. 19. 8. 1833).

Dr. Johnsons Nachahmung des einfachen Stiles der alten Balladen ist gut.

‚As with my hat upon my head
J walked along the strand
J there did meet another man
With *his* hat in his hand'.

Nichtsdestoweniger ist dieser Scherz ein erbauliches Beispiel für die Tatsache, dass ein witziger Kopf nicht immer die Schönheiten kennt, die in dem enthalten sind, was er parodiert. Johnson wäre fünfzigmal der »Dichter« gewesen, der er war, wenn er die Einfachheit empfunden hätte, die er nur in ihrem Missbrauch erkannte (Wit & H., S. 36).

Thomas Warton: Es ist seltsam, dass jener verständnisvolle und wahrhaft poetische Kommentator (Imag. & F., S. 254) Th. Warton, der aber unter keinen Umständen ein grosser Dichter war, einige der beliebtesten Sonette in der englischen Sprache geschrieben haben soll. Der Grund ist, dass sie Gegenstände behandeln, die er verstand, und dass der Verfasser ernsthaft war. Bei den meisten, ja bei allen Gelegenheiten war Wartons Geist nicht tätig und erregbar genug, um ihn zu einer grösseren Beredtsamkeit des Ausdrucks zu bewegen. Er war empfänglich . . . für starke allgemeine Eindrücke, und da diese durch seine Lieblingsgegenstände hervorgerufen werden, sind sie mit entsprechender Wahrheit wiedergegeben.

Fast alle seine Sonette (er hat nur neun geschrieben), aber besonders die beiden ‚Inscription on a calm and clear spring' und ‚Written in a blank leaf of Dudgale's Monasticon' haben trotz

konventioneller Redensarten Eleganz, Einfachheit und ergreifende Innigkeit (A Book for a Corner, 1849, II. 216).

Die Sonette Th. Wartons sind von der gleichen Regelmässigkeit wie das Sonett Grays und einige von ihnen drücken wirkliche Gefühle aus mit einer so gelehrten, so einfachen und so wahren Eleganz, dass kein Liebhaber der Poesie, der sie einmal gelesen hat, sich von ihnen trennen will.

Die *Sonettisten* zwischen Gray und Wordsworth wie Bowles, Anna Seward, Marie Williams, Charles Smith sind von untergeordneter Bedeutung. Die meisten ihrer Sonette sind von unregelmässiger Form (Sonnet, 1867, I. 84).

Edmund Burke, jener beredte Apostat und glänzende Sophist, glitt über eine schlechte Sache mit glatten Worten hinweg und hatte die Macht »den schlechteren als den besseren Grund erscheinen zu lassen« — des Teufels Prahlerei. Genialer Wahnsinn war notwendig, um die Verrücktheit des Stoffes zu unterstützen, seine Einbildungskraft war die Fackel, die das rauchende Feuer in dem innersten Heiligtum von Stolz und Macht[begier] entfachte und Verwüstung, Furcht und Trostlosigkeit durch die Welt verbreitete. »The light of this imagination, sportive, dazzling, beauteous as it seemed, was followed by the stroke of death« (Liberal 1822/3, II. 351).

Herr Burke war viel von einem Theatermenschen. Ich will nicht sagen, dass seine stürmische Begeisterung und sein Ungestüm ihm nicht natürlich waren, aber die Richtung, die er ihnen gab, war ungewöhnlich launisch und willkürlich. Die *‚Reflexions on the French Revolution‘* waren ein tückischer, feiger, aber nur zu erfolgreicher Versuch, »die Räder der Erkenntnis und fortschreitenden Zivilisation zu hemmen« und für wenigstens einundeinhalbes Jahrhundert zurückzudrehen. Die Entwicklung ging über seine eigenen zuversichtlichen Hoffnungen noch hinaus, er konnte aber ihre schlimmste Erfüllung nicht mehr sehen. Er starb während Bonapartes Feldzug in Italien (ib.).

In **Dr. Forayce Mavor** [1758—1837] finden wir einen ausgezeichneten Biographen, in **Robert Heron** [1764—1807] einen höchst leidenschaftslosen Historiker; **Capell Loft** [1751—1824] ist ein liebenswürdiger, unparteiischer Kritiker (Dram. Essays, S. 116).

Henry Mackenzie gehört zu den Schriftstellern, die ohne irgend eine neue Idee sich in einer originellen Sprache ausdrücken.

Überhaupt kann Mackenzie nur als Erzähler Ansprüche auf Originalität machen, in allem anderen war er ein blosser Nachahmer.

Die Aufsätze, die er im ‚Mirror' schrieb, haben ihm den Titel eines »schottischen Addison« eingebracht. Aber auch die, welche ihm diesen Titel gegeben haben, erkennen sein Unvermögen in der Moralphilosophie und in tiefer Lebensbeobachtung an. Auch in jener raschen Ideenverbindung, »Witz« genannt, scheint er unfähig gewesen zu sein und sein Humor ist von der gleichen Art wie der des ‚Idler', in dem Dr. Johnson mühsam etwas herausgearbeitet zu haben scheint, das uns lächeln machen sollte, nur weil die Mannigfaltigkeit einer Sammlung von Aufsätzen es verlangte. Aber mit welchem Recht kann ein Autor, welcher weder Weisheit, noch Witz, noch Humor besitzt, mit Addison verglichen werden?

Die hauptsächlichen Nachfolger von Steele und Addison haben ihren periodischen Schriften durch eine Ursprünglichkeit der Beobachtung oder wenigstens der Art und Weise etwas Neues gegeben; *Johnson* hat im ‚Rumbler' beides getan, seine Moralphilosophie wird gerühmt wegen der Weite ihrer Ausblicke und der Stärke ihrer Deduktionen, während die Bestimmtheit seines Ausdrucks und die »langen glänzenden Stellen« (‚long glories') seiner Phraseologie einen *Wendepunkt im Stil der englischen Prosa* bezeichnen.

Der Verfasser des ‚Mirror' und des ‚Lounger' besitzt in seinem Charakter als Essayist in der Tat nichts, was nicht auch jenen Schriftstellern [Johnson, Addison, Hawkesworth, Colman d. Ä.) eigen ist. Er folgt den Spuren des ‚Spectator' und seiner Freunde mit so wenig Freiheit wie ein Diener seinem Herrn folgt. Er irrt nicht ab von ihrer Spur, seine Augen achten so sorgfältig auf sie, dass er sich nicht umschauen und an der Natur freuen kann, sondern zufrieden ist zu bewundern, was seine Meister bewundert haben und alles brav zu wiederholen, was sein Meister bereits gesagt hat.

‚Sir Roger de Coverley' im ‚Spectator' ist ein ebenso vollkommen natürlicher wie ursprünglicher Charakter . . . Aber ‚Mr. Umphraville' im ‚Mirror' ist kein geeigneter Charakter für ein Werk, das beansprucht die Gesellschaft zu belehren. Kurz, ich kann nichts finden, worin Mackenzie die ihm vorangegangenen Essayisten übertroffen hat oder ihnen gleichgekommen ist, ausser in dem Namen seines ersten periodischen Werkes, des »Spiegels«.

Als unterhaltender Erzähler hat Mackenzie einen verdienten Ruhm erlangt. In der einfachen pathetischen Erzählung hat ihn kein britischer Schriftsteller übertroffen, ist ihm keiner vielleicht auch nur gleichgekommen. Ich kenne keine zwei weitere so ungekünstelten und interessanten Erzählungen in englischer Sprache wie ‚Louisa Venoni' und ‚La Roche'. Sie haben das einzigartige Verdienst einfache Natürlichkeit mit der stärksten dramatischen Wirksamkeit zu vereinigen.

Es finden sich viele Spuren von feinem Pathos in Mackenzies grösseren Erzählungen, aber sein Mangel an Erfahrung, der ihn in seinen Essays zu einem Nachahmer machte, machte ihn auch in seinen Novellen dazu.

Die Gebrechen des ‚*Man of the World*' sind schon zu oft vor ihm erzählt worden und sogar besser, wie z. B. von Richardson in seiner ‚Clarissa'. ‚*Julia de Roubigné*' gründet sich auf Rousseau. ‚*The Man of Feeling*' ist (in seinem Helden Harley) eine Nachahmung von Rousseaus ‚Héloise' (St. Preux), aber zweifellos geläuterter in seiner Moralität. Ich fürchte, dass Mackenzies Held sowohl wie der Rousseaus zu viel körperliche Empfindlichkeit an sich haben. Die Reizbarkeit der menschlichen Nerven ist zu oft fälschlich für geistiges Empfinden gehalten worden, und ein blöder moralischer Sinn, nicht unterstützt von Gesetzen und den Notwendigkeiten der Gesellschaft, würde eine Entschuldigung sein für jede augenblickliche körperliche Befriedigung. Wenn der »Mann von Gefühl« stirbt, weil das Weib, das er lange im geheimen geliebt hat, seine Liebe erwidert, so ist das blosse Nervenschwäche ; die Haupttugend besteht in der Nützlichkeit für die Gesellschaft.

Indessen ist die Novelle, obwohl ihr Stil manchmal die mühsame Abgerissenheit Sternes nachäfft, interessant in ihren Nebenhandlungen, und da Menschenfreundlichkeit und nicht blosse Liebe im allgemeinen der Gegenstand ihres feinen Empfindens ist, ist sie für romantische Leser wenig gefährlich. Mackenzie ist ein liebenswürdiger Schriftsteller, er ist im allgemeinen elegant in seinem Stil und voll edlen Strebens in seinen Gefühlen, und wenn seine Moralität in ihren Ursachen manchmal verkannt wird, muss man ihm immer noch das unbefleckte (unsullied) Lob zuerkennen, dass er sein Äusserstes tut, um ihre Wirkungen zu steigern (Classic Tales, 1806, I. 3 ff.).

Mackenzie war voller Empfindsamkeit und die Weisheit lächelte ihm nie mit mehr Befriedigung zu, als wenn seine Augen mit Tränen gefüllt waren (Examiner v. 10. 1. 1808, S. 26).

Frances Burney (Mme d'Arblay) rührte sich nicht zugunsten der Armen und Bedrückten. Mitgefühl war nicht der Geschmack ihrer Zeit und drängte sich auch ihrem zum Komischen geneigten und etwas unterwürfigen Geist nicht auf. In Wahrheit war Mme d'Arblay eine Anbeterin des Ranges und unter keinen Umständen die tiefe und geläuterte Schriftstellerin, für die sie ihre Freunde hielten. Es machte ihr Freude ihre Heldinnen in gewöhnliche Schwierigkeiten zu versetzen, aber sie hatte eine ziemlich tief dringende Einsicht in den Charakter und überfliessende Scherzhaftigkeit und Drolligkeit (Atlas, 1847, XXII. 42, Saunter, 1861, S. 54).

Das beste Werk der Mme d'Arblay ist ihre ‚Evelina', In ihren folgenden Werken wurde sie gekünstelt und Johnsonisch, obwohl sie immer unterhaltend ist (Correspond., 1862, II. 161).

Horace Walpole hatte in den meisten Dingen ein wirklich gediegenes Urteil, wie es von seinem weiblichen Temperament kaum zu erwarten war, aber das letztere herrschte in seinen eigenen gotischen Spielzeugen aus Holz vor (Old Dramat., 1840, S. XLV).

Die Begeisterung Walpoles, der selbst ein hervorragender Briefschreiber und Mann von Geist war, für Mme de Sévigné ist mit viel Selbstliebe vermischt. Er verbeugt sich an ihrer Seite vor seinem eigenen Bilde im Spiegel (Edinb. Review, Okt. 1842).

Walpole schrieb in späteren Jahren sehr korrekt, behielt aber den Keim (germ) seines Witzes, seine Geziertheit oder Weichlichkeit und angebliche Herzlosigkeit bei. Er war ein Mann von Geist vom reinsten Wasser, wenn auch dabei ohne Zweifel weichlich, . . . besass vortrefflichen gesunden Menschenverstand und Unterscheidungsvermögen, wo ihn nicht Parteigefühle blind machten. Aber von der Beschuldigung der Herzlosigkeit sollten ihn sein Eifer und seine Bemühungen zugunsten von hundert Personen und sein schöner Brief an seinen Freund Conway, dem er in einer Weise, die keinen Zweifel zulässt, anbietet sein Vermögen mit ihm zu teilen, freisprechen (A Book for a Corner, 1849, I. 35).

Anna Radcliffe: Die Verse der Mrs. Radcliffe sind ihrer Romane nicht würdig. In den letzteren war sie, wie Herr Mathias

sie nannte, »eine mächtige Zaubrerin« oder, um nicht den Wohlklang seines ganzen Ausdrucks zu verlieren, »die mächtige Zaubrerin [der Mysterien] von Udolpho«[1]).

In ihren Versen ist sie eine mit Flittergold behängte Nymphe in einer Pantomime, die mit einem Zauberstabe Trivialitäten heraufbeschwört (Companion, 1828, s. Kent S. 355).

In Eleganz des Geschmackes und Gefühls, in Mannigfaltigkeit und Stärke, Schönheit und Kraft ihrer Beschreibung steht Mrs. Radcliffe — aufgewachsen in der Schule Dantes und Ariosts, die die Muse als die Schwester der Salvator Rosa ansehen — ohne ihresgleichen in ihrem Romangebiet. Es ist unmöglich diese bezaubernde Schriftstellerin zu lesen ohne ihr bei allen ihren magischen Windungen zu folgen . . ., wenn sie uns durch einen Wald führt am Morgen, am Abend oder im Schimmer der Nacht, immer sind wir umgeben von einem Zauberkreis und folgen ihr von Szene zu Szene unersättlich und unermüdlich (Readings for Railways [1849], S. 96 f.).

Allan Ramsays ‚Gentle Shepherd' ist ein bemerkenswertes Beispiel dafür, was ein Mann von keinem grossen Geist leisten kann, dessen Anteil am Geist aber auf der Seite der Einfachheit und Natur liegt und der mit beständigem gesundem Menschenverstand begabt ist.

Ramsay war offenbar nicht unbekannt mit den Pastoralen und Pastoraldramen vor ihm, den englischen und italienischen, aber sein Haupttalent (und es ist das eines, das alle anderen wertvoll macht) lag in einem vollkommenen Bewusstsein seiner eigenen wirklichen Fähigkeiten und seiner Stellung, weshalb er alles Gekünstelte und Widerspruchsvolle vermied und eine Pastorale schuf, die nach seiner Meinung und mit all unserer Vorliebe für die Italiener doch dem ‚Aminta' Tassos überlegen ist. Der ‚Pastor Fido' Guarinis ist ein blosses Kunststück dagegen. Sie ist so fein in ihrer bescheidenen, aber natürlichen Art wie die göttliche ‚Faithful Shepherdess' Fletchers in der idealeren Welt der Poesie. Aber der Dichter, dem sie am meisten ähnelt, ist Theocrit, als er in der Mitte stand zwischen seiner Derbheit und seinem erhabenen Stil und bei seinen Lesern damals eine ganz ähnliche Wirkung erzielte wie Ramsay gegenwärtig bei den Seinigen.

[1]) Vergl. Mathias: The Pursuits of Literature, a satirical poem London, ^{12}1801, S. 56.

Der Leser braucht sich nicht an seinem Schottisch zu stossen. Es ist sehr wenig in der Dichtung, und was da ist, ist sehr leicht und gibt ihr ein besonders unsophistisches Aussehen anmutiger Ländlichkeit. Man findet echte menschliche Wesen, die eine gefällige ländliche Sprache sprechen und ein Schäferdasein führen, das selbst in nördlichen Ländern das Blut rasch fliessen lässt und die Leute poetisch zu machen scheint durch die blosse Kraft der Berührung mit den gesunden Schönheiten der Natur. Ramsay ist ein wirklicher Heimatdichter (Examiner v. 6. 7. 1817, S. 428).

Wir halten den ‚Gentle Shepherd' in einiger Hinsicht für die beste Pastorale, die je geschrieben wurde, nicht weil er, von einem poetischen Standpunkt aus betrachtet, Qualitäten besitzt, die mit Fletcher und Milton verglichen werden können, sondern weil im ganzen mehr Treue und Liebe zu finden ist und weil die Art idealisierter Treue, die er darzustellen unternimmt, in einer entsprechenderen und befriedigenderen Form geboten wird als in irgend einem anderen vollständigen Pastoraldrama. Allan Ramsays Werk ist nicht nur eine wahrscheinliche und gefällige Erzählung, die reizende Bilder voll Lebensweisheit und viel ruhigen Humor enthält, sondern in einiger Hinsicht kann er sogar klassisch genannt werden, wenn unter »klassisch« Leichtigkeit (ease), Genauigkeit und Knappheit des Stiles verstanden wird. Der ‚Gentle Shepherd' ist kein Wald, kein Bergabhang, kein Arkadien, aber er ist ein Feld voller Massliebchen mit einem Bach darin und einer Hütte »am sonnigen Ende«, und das halten wir für nichts Geringes sowohl in der wirklichen wie in der idealen Welt (Ainsworth's Magazine, 1844, Jar of Honey, 1848, s. Kent, S. 456).

Ramsays ‚Gentle Shepherd', obwohl zu einer anderen und weit bescheideneren Klasse von Poesie gehörig [als die ‚Faithful Shepherdess], halte ich im ganzen für das vollkommenste Pastoraldrama, das je geschrieben worden ist (Imag. & F., S. 208).

Henry Brooke: Von Brookes Werken werden nur die Tragödie ‚Gustavus Vasa' und die Novelle ‚The Fool of Quality' gelesen. Seine anderen Erzeugnisse haben keinen beachtenswerten Anspruch auf Originalität und werden deshalb nie gelesen. Wenn die Psalmen *Miltons* mit seinen übrigen Werken gedruckt werden, so wird niemand behaupten, dass sie auch mit ihnen gelesen werden;

ebenso verhält es sich mit den vermischten Gedichten *Otways*, den Oden *Akensides* und den Elegien *Congreves*.

Die meisten von Brookes Schauspielen neben seiner berühmten Tragödie sind blosse Variationen anderer Schriftsteller und die übrigen sind so erbärmlich mangelhaft, dass man von ihnen vermutet sie seien blosse Interpolationen in seine nachgelassenen Werke. Die drei aus Tassos ‚Jerusalem' übersetzten Bücher sind der nachfolgenden Übersetzung Hooles überlegen, aber man bezweifelt, ob sie so hoch stehen wie das Original. Sein Oratorium ‚Ruth' ist von Händel in Musik gesetzt worden, sonst aber ist darüber nichts zu sagen. Man muss zugunsten Brookes anführen, dass er seine *wissenschaftliche Poesie* in seinen jüngeren Jahren schrieb und in kurzer Zeit den Stil ganz aufgegeben zu haben scheint.

Seine Tragödie ‚Gustavus Vasa' zeigte die Verbesserung seiner Urteilskraft. Wenn sie auch nicht viel Mannigfaltigkeit in Sprache und Charakter bringt, reizt die Gleichartigkeit (sameness) in einer Anzahl von Kriegern, die durch eine gemeinsame Sache vereinigt und von einer begeisternden Revolution angetrieben werden, vielleicht weniger zum Widerspruch. Sein Vers hätte weniger eintönig sein können, aber ein Dichter, der nicht an den Blankvers gewohnt ist ist immer geneigt die Wiederkehr des Akzentes an die Stelle der Wiederkehr des Reimes zu setzen . . . Vielleicht ist zur Erzeugung, eines ernsten Dramas weniger Geist erforderlich als man sich vorgestellt hat.

Brooke sowohl wie *Hughes* haben gute Tragödien geschaffen ohne grossen Ruhm zu erlangen. ‚Gustavus Vasa' scheint mir die einzige zu sein, in der die Leidenschaft der Liebe einen kriegerischen Patrioten anziehend macht, ohne die Handlung zu verzögern oder zu schwächen.

‚The Fool of Quality' ist sehr beliebt bei unseren Lesern, aber sie wollen ihn nicht mehr, wenn sie älter geworden sind. In der Tat ist es eher eine Romanze als eine Novelle, die Nebenhandlungen sind unterhaltend und im allgemeinen hochinteressant, aber sie sind fast immer unwahrscheinlich . . . Das Prunkende (the gaudiness) im Charakter des Helden Harry Clinton . . . beleidigt unser reiferes Urteil, nicht weil er mit jeder Tugend unter dem Himmel vermählt ist, sondern weil etwas derartiges nie auf der Erde gefunden werden kann.

Von Brooke kann man nicht sagen, dass er in irgend etwas, sei es im Stil oder in der Empfindsamkeit, die englische Literatur bereichert habe. Sein ‚Fool of Quality' hätte vielmehr beiden geschadet, wenn er nachgeahmt worden wäre. Das Schönste an ihm ist seine Liebe der Tugend, die jede Seite seiner Werke mit einem heiteren und unverminderten Glanze durchleuchtet. Was von Thomson gesagt worden ist, kann mit gleicher Wahrheit auf Brooke angewandt werden, der sicherlich nie »eine Zeile schrieb, die er, im Sterben liegend, auszustreichen wünschen würde« (Classic Tales, 1806, I. 213 ff.).

Thomas Percys ‚Reliques' bereiteten ein edleres Zeitalter sowohl in der Poesie als in der Prosa vor (Autob., S. 46).

James Macpherson: Die Gedichte von Macphersons ‚Ossian' sind von ihm erfunden mit Hilfe von überlieferten Bruchstücken. Die Fragmente mögen seine Erfindung übertroffen haben, aber nur ein Mann von Geist hat sie so gut zusammenfügen können . . . Es findet sich in ihnen eine Menge von Wiederholungen und viel Eintönigkeit, doch tragen selbst diese Fehler irgendwie zur Vollkommenheit des Ausdrucks bei. Sie ergreifen uns wie die Öde der Heide und das Stöhnen des Windes. Aber das Werk hätte nicht auf so gutem Grunde stehen und die Bewunderung erregen können, die ihm zuteil wurde, wenn es keine positiven Schönheiten besässe: Elemente echter Empfindung und Einbildungskraft (A Book for a Corner, 1849, II. 249).

J. Wolcot [= »Peter Pindar«] hatte einen Geschmack für die Malerei . . . Er war ein echter Mann in seiner Art, obwohl diese Art keine besonders würdige war. Es scheint keine wirkliche Bosheit in ihm gesteckt zu haben. Er hatte nicht das kleinliche Übelwollen und die Verdriesslichkeit seines Widersachers Gifford: »nor, like him, could have constituted himself a snarler against his betters for the play of greatness. He attacked greatness itself, because he thought it could afford the joke: and he dared to express sympathies with the poor and outcast.« Seine ernsten Gedichte sind indessen nichts als Gemeinplätze über Delias und die Muse, auch haben seine komischen nicht die Anmut und Vollkommenheit, die nur ein Sinn für das Ernste gewähren kann. Wolcot hatte nur für wenig, was ernst war im Leben, ein Auge, ausser für das Gesichterschneiden der Abgeschmacktheit und des Dünkels; aber diese konnte er in

bewundernswerter Weise nachahmen, indem er zur selben Zeit ihre gleichgültigsten und selbstverständlichsten Mienen aufsetzte, während er den verborgenen Unsinn in seiner Miene andeutete. Er gibt ihre Worte wieder mit irgend einem kleinen lobenden Kommentar oder mit einer Veränderung ihrer Stellung, mit irgend einer klassischen Inversion oder Erhöhung, die den Dünkel blossstellt und im Augenblick eine unwiderstehlich lächerliche Wirkung hat.

Peter schrieb viel wertloses Zeug, selbst in seinen humorvollen Stücken, denn sie wurden wie die Rasiermesser in einer seiner Erzählungen geschaffen »um verkauft zu werden«. Aber seine besten Sachen werden durch keine Neckerei in der Sprache übertroffen. Es tut mir leid, dass ich an der Wiedergabe der Erzählung ‚The Pilgrims and the Peas' durch ihre Derbheit gehindert werde. Derselbe Einwand besteht gegenüber einigen Stellen in der ‚Lousiad' und es finden sich Umstände in der Geschichte Georgs III., die es unziemlich erscheinen lassen würden, auch nur den einst harmlosen Bericht über Seiner Majestät ‚Visit to Whitbread's Brewhouse' im Auszug zu bringen. Ich habe mich daher auf Pindars anderes allerbestes Stück beschränkt — seine Versifikation von Stellen in Boswell und Thrale — meisterhaft wegen ihrer Leichtigkeit und Aufrichtigkeit, welche die Wirkung der gelegentlichen komisch-heroischen Inversionen verdoppeln.

Um Grosses mit Kleinem zu vergleichen und zu zeigen, dass ich nichts besonders empfehle, was nicht eine starke Wirkung auf mich selbst gehabt hat, kann ich sagen, dass Lear mich nicht sicherer zu Tränen rührt oder Spenser mich entzückt, als ich in Lachanfälle ausbrechen muss, wenn ich diese gereimten ‚Johnsonia' ese (Wit & H., S. 350 ff.).

Wenige Schriftsteller machen uns mehr lachen als Peter Pindar. Aber es war ein spitzbübisches Element in ihm, das nach einem Lumpen roch. Man konnte weder seiner Wahrhaftigkeit noch seiner guten Absicht sicher sein (Table Talk, 1851, s. Kent, S. 524).

Robert Burns : Ein Lied von Burns ist (buchstäblich) halb so viel wert wie alle übrigen Dichter in den Sammlungen (P. W., ²1832, S. XI).

Allan Ramsay ist der Fürst des heimatlichen Pastoraldramas. Burns schrieb in dieser Klasse von Poesie nichts so Langes [wie Ramsay in seinem ‚Gentle Shepherd'], aber er war die Schäfer-

dichtung selbst in der Gestalt eines wirklichen, prächtigen Bauern, kraftvoll wie von Homer gezeichnet und mild wie grossmütige Stärke oder wie Erinnerungen an das Grab. Ramsay und er haben Schottland für immer das Recht gesichert stolz zu sein auf sein Heidekraut, seine Hänge und schönen Flüsse und sich keiner Schönheit oder ehrlichen Wahrheit bei hoch und niedrig zu schämen — ein unberechenbarer Segen. Sicherlich ist Ramsay mit all seinem Geist und obwohl er eine ganze und ausgezeichnete dramatische Pastorale in fünf regelmässigen Akten schrieb, nur ein Stückchen Burns, nur ein Winkelfeld, verglichen mit der ganzen schottischen Schäfergegend. Er hat nichts von Burns' Pathos, nichts von seiner Erhabenheit, nichts von seiner brennenden Energie, nichts von seinem Sehnen nach dem allgemeinen Guten.

Wie universell ist Burns! Welche Fröhlichkeit in seinen Bechern! Welche Weichheit in seinen Tränen! Welches Mitgefühl selbst in seiner Satire! Welche Männlichkeit in allem! Wenn Theocrit, der Erfinder eines zarten und liebenden Polyphemus, die Verse über die »Maus« und das mit der Pflugschar entwurzelte »Massliebchen«, den ‚Tam o'Shanter', ‚O Willie brew'd a peck o'maut', ‚Ye banks and braes o'bonnie Dron' usw. (ohne hundert andere zu nennen, die weniger mit unserem Gegenstand zu tun haben) hätte voraussehen können, wären ihm Tränen der Bewunderung aus den Augen gestürzt (Ainsworth's Mag., 1844, s. Kent, S. 455 f.)

Dr. Erasmus Darwin: In Leigh Hunts Jugend waren die hervorragendsten Dichter Hayley und Darwin (Autob., S. 42).

Wie bei einem wahren Philosophen scheint es bei Dr. Darwin ein Grundsatz zu sein die Dinge dieser Welt herunterzusetzen: Wenn sein Gegenstand gross ist, macht er ihn klein, und wenn er klein ist, macht er ihn am Ende gross . . . Der Geist Dr. Darwins ergiesst sich schliesslich in blosses Kauderwelsch (rushes into mere jargon) . . .

Die reimende Philosophie Darwins wird so rasch vergessen sein wie die Brookes. Er kannte seine eigene Krankheit nicht, wenn er seine Philosophie poetisch und seine Poesie philosophisch machte. Er hätte von Schriftstellern von seinem eigenen Beruf [Darwin war Arzt] lernen können. Wie alle Geister niederen Rangs, die nach Originalität streben, wurde er nur wunderlich: Die Sprache sowohl wie die Phantasie seiner Muse ist höchst eintönig. Seine Verse mit

all dem Geghtzer passender Epitheta und Verzierungen fliessen wie ein Strom von Zinn auf der Bühne in einem unaufhörlichen Kreis. Ich habe diesen Schriftsteller in nichts natürlich gefunden als in seinen Irrtümern (Classic Tales, 1806, I. 222 f., 226).

Georg Crabbe : Wenn jemand die Kraft Drydens mit der glücklichen und leichten Mannigfaltigkeit der Unterbrechung (pause) in den Werken des eben verstorbenen Mr. Crabbe und der anmutigen poetischen Erkenntnis (consciousness) in der ‚Lamia' von Keats vereinigen könnte, würde er ein vollkommener Meister des reimenden heroischen Verses sein (P. W., 1832, XXXVI. f.).

Crabbe, ein scharfer, obwohl nicht unparteiischer Beobachter des täglichen Lebens, ein Verskünstler von besonderer Leichtigkeit, ein echter Mann von Geist, hatte nichtsdestoweniger einen so mit konventionellen Wendungen und antithetischen Spitzen gemischten Stil, dass die glückliche Parodie auf ihn in den ‚Rejected Addresses', fast identisch erscheint mit dem, was er selbst über den gleichen Gegenstand geschrieben haben würde, ohne die Absicht so viel Spass damit zu machen. Die Parodie ist wie das Echo eines übermässigen Gelächters (Wit & H., S. 33 f.).

David Hume, in mancher Hinsicht der unphilosophischste aller philosophischen Historiker, ein scheinheiliger Feind der Scheinheiligkeit . . . war ein unwiderleglicher oder wenigstens unwiderlegter Dialektiker; aber in jenem Gebiet lag eine ganze Welt, in die er keinen Einblick hatte, und in Ermangelung dessen war er nicht befähigt endgültig über Dinge des Glaubens und der Religion zu urteilen (Table Talk, 1851, S. 136).

Edward Gibbon, ein hervorragender Prosaiker (Autob., S. 42), war korrekt und höchst unterhaltend, wenn auch künstlich (ib., S. 127). Er hatte zu viel von einem Formalisten und »littérateur« (A Book for a Corner, 1849, II. 120).

Gibbon war ein Skeptiker, in mancher Beziehung von einer ähnlichen Art wie Hume, jedoch in seinen Empfindungen vertiefter. Sein Skeptizismus war bestrebt die Duldung zu fördern. Er war ein bewundernswerter Kenner des Lateinischen, ein äusserst genauer Historiker, ein interessanter Schriftsteller trotz eines schlechten Stiles; die Quellen seiner Fehler jeder Art scheinen sein Temperament und seine Kränklichkeit gewesen zu sein und der Umstand, dass er ein

verwöhntes Kind und Erbe eines behaglichen Vermögens war (Table Talk, 1851, S. 136 f.).

Seien wir dankbar, dass wir so viel aus ihm herausbringen konnten und dass ein so kranker Körper dem Leben so viel abgewinnen konnte. Eines Schriftstellers Schwächen sind manchmal eines Lesers Gewinn. Wäre Gibbon dem Spazierengehen nicht so sehr abgeneigt gewesen, hätten wir vielleicht seinen ‚Decline and Fall' nicht bekommen (ib., zit. bei Kent, S. 521).

Dr. John Aikin [1747—1822] war ein Schriftsteller, der in einer begrenzten und etwas formalen Schule des Geschmackes erzogen wurde, und kein sehr feinfühliger Kritiker (A Book for a Corner, 1849, I. 39).

John Buncle ist offenbar »Amory« selbst [der angebliche Verfasser des ‚Life of John Buncle']. Es geht klar hervor aus den kleinen Stücken wirklicher Autobiographie, die mit den erfundenen vermischt sind und die eine von den seltsamen Verwirrungen (jumbles) seines Buches bilden. Hazlitt hat ihn den »englischen Rabelais« genannt und im Hinblick auf seinen Frohsinn, seine Vorliebe für die Genüsse der Tafel und eine gewisse Mischung von Gelehrsamkeit, Theologie und weltlicher Belesenheit (profane reading) kann man annehmen, dass er den Titel verdient, aber er hat keinen Anspruch auf des Franzosen Geistesgrösse, seine Freiheit von Frömmelei und seine Tiefe des Witzes und Humors. Er hätte sich gut geeignet für einen Schreiber Rabelais'.

Sein Buch ist zusammengebraut aus Naturgeschichte, Mathematik (buchstäblich), Liedern, Polemik, Landschaften, Essen und Trinken und Charakteren seltsamer Menschen, alles zusammengehalten durch seine Einführung bei und Verheiratung mit jenen sieben aufeinanderfolgenden Damen [den sieben Frauen des John Buncle], von denen jede ein bezauberndes Wesen und eine Unitarierin war und in der Blüte ihrer Jugend starb (Book for a Corner, 1849, I. 140).

Johns »Leben« ist kein klassisches, es könnte aus ihm kein längerer Auszug gegeben werden, gegen den sich Leser von gutem Geschmack nicht auflehnen würden. Immerhin sind die Absurditäten des Buches so interessant . . . es entwirft hin und wieder so ausgezeichnete Bilder aus dem Leben, und seine Fröhlichkeit vor allem ist so masslos und so wirksam, dass wir es den besten Lesern nicht

glauben, dass sie dadurch nicht unterhalten werden und nicht mehr wünschen, nachdem sie eine oder zwei Proben gelesen haben . . . John versteht sich ausgezeichnet auf die Ehe, die Gottesgelahrtheit, auf ein Lied, auf ein lautes »hem« und auf Truthähne und Lendenstücke. Er liegt im Streit mit der Frömmelei und ist selbst ein Frömmler mit seinen Missbräuchen und schwelgt doch in ihnen; die Wahrheit ist: John ist nicht mehr verantwortlich für seine Meinungen wie die Gesundheit selbst oder ein feuriger Renner. Er »denkt nur, dass er denkt«. Er tut überhaupt nichts als essen, trinken, sich unterhalten und sich vergnügen (Johnson, 1891, S. 178 ff.).

Charles Blounts [1654—1693] ‚Characters' sind gefühlvoll und witzig, aber zu sehr gesucht wie die meisten dieser Art (Correspond., I. 80).

Isaac Bickerstaff [1735?—1812?]: ‚Lionel and Clarissa' zeigt wie die anderen Erzeugnisse dieses Verfassers eine glückliche Mittelmässigkeit, die begründet ist in einem wirklichen, wenn auch schwachen Geschmack für die Natur. Sein Talent war im ganzen von einer seltsamen Art. Er scheint unfähig gewesen zu sein etwas aus seinem eigenen Kopf herauszuarbeiten, besass aber ein gewisses lässiges Verständnis für Einfachheit, was ihn, obwohl sie nichts sehr Starkes erzeugte, verhindert irgend etwas sehr Schwaches oder Affektiertes hinzuzufügen. Er erinnert uns manchmal, obwohl in weitem Abstand, an Gay und manchmal an Allan Ramsay und er hatte wenigstens Geschmack, wenn auch keinen Geist. Denn *vielleicht gab es nie einen Verfasser, der mehr stahl* oder der so unabänderlich seine Diebstähle auf armselige kleine Dinge beschränkte, die weder wertvoll noch wertlos sind. Seine Lieder, die den echten Lyriker nicht verkennen lassen, sind wenig mehr als aus verschiedenen Verfassern zusammengestoppelte Gedichte; seine Charaktere sind alle alt, gehen aber nett gekleidet und ihrer unnatürlichsten Eigentümlichkeiten beraubt aus seinen Händen hervor und hinsichtlich seiner Stücke kann nichts eine bessere Vorstellung von seiner Neigung zum Plagiat geben als eine bei ihm gewöhnliche Klage, nämlich die, dass seine Zeitgenossen ihn antizipiert hätten [= ihm zuvorgekommen seien]: ‚Pereant illi qui ante nos nostra dixerunt'. Der beste Teil der Handlung von ‚Lionel and Clarissa' ist einer Komödie Goldonis entnommen (Examiner v. 8. 12. 1816, S. 775).

Charles Churchill [1731—1764]: Seine Satiren, verglichen mit Byron's ‚Vision of Judgement', sind Knüttel (bludgeons), verglichen mit einer Damaskener Klinge (Autob., S. 312).

Richard Hurd [1720—1780]: Seine ‚Letters on Chivalry and Romance' sind ein sehr anspruchsvolles und wenig leistendes Buch (Correspond., I. 80).

Kit Smart [1722—1771]: In dem armen Kit Smart scheint sich viel wirklicher Geist in angeborener Schwachheit verzehrt zu haben (ib., S. 36).

Fassen wir nun die Hauptzüge von Hunts Kritik der bedeutendsten Erscheinungen der Literatur kurz zusammen, so kommen wir zu folgenden Ergebnissen:

Welche Art der Dichtung unser Kritiker bevorzugt hat, wird der Leser bald herausgefunden haben: Das Poetische im weitesten Sinne hat es ihm angetan. Zwar hat er selbst auf diesem Gebiet nicht die höchste Stufe erreichen können, um so bereitwilliger aber erkennt er bei anderen Dichtern, die darin glücklicher gewesen sind wie er, die poetische Fähigkeit an. Dass er jedoch auch die *Prosa* nicht vernachlässigt hat, beweisen seine eingehenden Würdigungen Johnsons und Goldsmiths. Besonders stark hat ihn das Drama angezogen und in Bezug auf die Würdigung der kleineren Dramatiker um Shakespeare hat er sich manches Verdienst erworben ebenso wie durch seine kritische Ausgabe der Restauration Dramatists.

Wo Schönheit und erhabene Dichtung zu finden sind, kargt er nicht mit seinem begeisterten Lob. Doch sieht er auch da nicht nur die Lichtseiten; wo er vielmehr Fehler entdeckt, seien es nun wirkliche oder nur seiner Meinung nach bestehende, hält er ebenso wenig mit seinem oft scharfen Tadel zurück. Selbst Shakespeare bleibt davon nicht ganz verschont.

Obwohl bei seiner vielseitigen Anlage die Versuchung besonders nahe lag sich für einen Aller-Welts-Kritiker zu halten und demgemäss alles abzuurteilen, was in seine Hände kam, liess er sich doch nicht dazu verleiten an einem Gegenstande seine Kritik zu üben, an den sein Geist nicht heranreichen konnte. Man vergleiche in dieser Beziehung nur das bei Shakespeare über Hamlet und Lear

Gesagte. In einem Falle, der jedoch nicht hierher gehört, hat er allerdings gründlich daneben gegriffen, bei Dante. Seine abfällige Kritik der Dichtung Dantes war der Ausfluss eines Vorurteils, seiner Antipathie gegen den Aberglauben des Mittelalters und galt mehr dem Werk, der ‚Divina Commedia', als dem Dichter selbst, den er sogar häufig mit höchstem Lobe nennt.

Wo andere Kritiker vor ihm etwas Treffliches über seinen Gegenstand gesagt haben, wie z. B. Hazlitt oder Dr. Johnson, beschränkte er selbst sich lieber auf wenige Worte, als dass er uns deren ausgezeichnete Kritik vorenthält.

Manchmal zitiert er sogar seitenlange Ausführungen von ihnen. Wo sie dagegen nach seiner Meinung in die Irre gehen, scheut er sich auch nicht unerschrocken selbst gegen grössere Autoritäten aufzutreten, wie z. B. gegen Dryden und die beiden eben Genannten.

Leigh Hunt nimmt die Dichter wie Shakespeare seine Menschen, so wie sie sind, und erklärt ihre Erzeugnisse aus ihrem Wesen und Charakter. Er übte damit einen unter unseren heutigen Literarhistorikern allgemein anerkannten Grundsatz schon früh und gibt uns dadurch einen neuen Beweis seines kritischen Weitblicks.

Im folgenden überblicken wir zusammenfassend nochmals die Haupterscheinungen unter Ausmerzung des Nebensächlichen, um dadurch die Eigenart des Kritikers klarer und bestimmter hervortreten zu lassen:

Universell und doch einfach als Erzähler ist *Chaucer* für Leigh Hunt eine harmonische dichterische Persönlichkeit, ein vollkommenes, komisches Genie von starker Einbildungskraft und tiefstem Pathos. Drei Hauptcharakteristika findet Hunt in seinem Humor: eine gewisse, ruhige Aufdeckung von Einzelheiten in den Charakteren, das Suchen des Geistigen im Materiellen und eine unbestechliche Unparteilichkeit, Wahrheitsliebe und Menschlichkeit, mit denen er seine Charaktere schildert, treu wie die Natur sie ihm darbietet. Seine epische Kraft entwickelt vortreffliche Charaktere in den ‚Canterbury Tales' und seine Sprache ist die einer lebhaften Wirklichkeit wie sie Shakespeare gesprochen hat. Er blühte wie Homer vor der Existenz einer literarischen Welt und wurde so der »Vater der englischen Dichtkunst«, indem er ihre Sprache erst bildete, wie es Dante mit der italienischen hatte tun müssen. Seine Universalität war derart, dass man sagen könnte, er sei zugleich der italienische und der flämische Maler

seiner Zeit gewesen, und in einer gewissen urwüchsigen Kraft ist er sogar Shakespeare überlegen. — Nicht als ob er ganz frei von Fehlern wäre. Seine Gegenstände in dem Canterbury Tales sind nur zu oft unziemlich, wenn nicht empörend, und auch ein gut Teil Derbheit fliesst in seiner Darstellung mit ein; doch war das mehr ein Fehler seines Zeitalters als sein eigener. Dagegen gelang es ihm eine angeborene Weitschweifigkeit, die in der Natur seines Geistes lag und zu der ihn auch der Mangel an Büchern in seiner Zeit verführte, in seinen späteren Jahren und Werken mit feinem Instinkt zu vermeiden; sodass sein letztes Werk, die C. T., mit einer Ausnahme ganz frei davon waren. Wie Spenser und Marlowe im allgemeinen sieht er gelegentlich die Schönheit der einzelnen Worte; in der Verskunst entspricht der Aufrichtigkeit des Herzes des Dichters der anmutige und zarte Ernst ihrer Musik, *‚equally correct and beautiful‘*.

Das Poetische und Weltentrückte ist es, das Leigh Hunt zu *Spenser* hinzieht und diesen, wie Miller (S. 5) gesagt hat, zu seiner literarischen Leidenschaft werden liess. Wenn wir übersättigt sind von den Vorzügen anderer, noch grösserer Dichter, wie Shakespeare und Dante, und wenn uns die Welt verdriesslich und langweilig erscheint, dann kommen wir gern zu Spenser und träumen uns hinein in die Schönheit seines Feenlandes. Je sicherer wir annehmen können, dass seine Sprache wie die Miltons als Ganzes nie gesprochen wurde, desto poetischer erscheint sie uns. Sie ist die eines feinen, überschwenglichen, entrückten, majestätischen Traumes und nimmt sich deshalb auch alle Freiheiten eines Traumes. Die Strophe seiner ‚Faerie Queene‘ ist ein prächtiges Beispiel für die Freudigkeit seines Wollens und seine Verachtung der Widerstände. Die gewöhnliche Form seiner Sonette ist nicht so glücklich wie z. B. die der italienischen, wie er denn überhaupt nicht wenige Fehler aufzuweisen hat. Es finden sich genug Plattheiten bei ihm, aber es sind nur Pausen zwischen kostbaren Stellen. Allegorie, Weitschweifigkeit und Alliteration sind Spenser als seine Hauptfehler angekreidet worden. Leigh Hunt gibt sie auch ohne Weiteres zu, doch weiss er sie alle mit feinem Verständnis zu entschuldigen: Spensers Allegorie ist nur *ein* Teil Allegorie und *neun* Teile Schönheit und Ergötzlichkeit, seine Weitschweifigkeit ist wie bei Chaucer zu erklären aus dem Mangel an Büchern, der auch zu seiner Zeit noch herrschte, und

die Alliteration, die Grundlage des Wohllauts im angelsächsischen Verse, war nicht nur der Geschmack seiner Zeit, sondern in seinen Händen wurde sie die Verkörperung der Poesie selbst. Spenser war kein grosser Pastoraldichter, weil er mit seiner Nachahmung der griechischen und italienischen Pastorale die süsse Frucht des Südens auf den rauhen Holzapfelbaum des Nordens pfropfen wollte. Die Folge war denn auch, dass ihm sein ‚Shepherd's Calender' fast vollkommen misslungen ist. Er war eben zu gelehrt und zu voll von den Dichtern vor ihm, von deren Rittertum und Mythologie er sich nicht frei halten konnte. Trotz all dem kann Spenser doch nur unpoetische Leser abstossen. Wer die Poesie um ihrer selbst willen liebt, der wird an Spenser seine helle Freude haben; denn das poetische Können überwiegt bei ihm jede andere Fähigkeit und Ch. Lamb hat ihn daher mit Recht ‚The Poet's Poet' genannt. Er ist mehr angebetet und nachgeahmt worden als alle anderen Dichter zusammengenommen. Die Erklärung dieses Umstandes fällt uns nicht schwer: sein grosses Charakteristikum ist poetische Verschwendung: er ist verschwenderischer als Ariost und Tasso. — Seine Beschreibungen haben oft das Aussehen von Gemälden und er ist nie freier von seinem Überfluss als wenn er ein Bild malt. In der Tat würden Poesie und Malerei in Spenser identisch sein, wenn sie es könnten, und das gibt dem Dichter den Anspruch auf einen zweiten Titel ‚The Poet of the Painters'.

Auf der Höhe seines Ansehens als Kritiker, nach Abschluss des ‚Tatler' und vor dem Beginn seines ‚London Journal' fasst Leigh Hunt in der oben S. 21 mitgeteilten Apostrophe noch einmal all das zusammen, was ihm Spenser gewesen ist; sie ist in der Tat eine Huldigung, wie sie begeisterter kein Dichter je seinem Kritiker eingegeben hat.

Mit gleich begeisterter Verehrung blickte Leigh Hunt zu *Shakespeare* auf. Wohin wir auch blicken in seinen kritischen Bemerkungen, überall stossen wir auf Vergleiche mit Sh., ein Zeichen, dass er immer den höchsten Massstab anlegte. Er ist voll von Zitaten aus dem grossen Dramatiker, die er bei jeder passenden Gelegenheit anführt. Er kennt sowohl die Einzelschönheiten in den Stücken des Meisters wie z. B. im ‚Timon', den man besser in der stillen Kammer lesen als auf der Bühne sehen sollte, um alle prachtvollen Stellen mit Musse bewundern und geniessen zu können, a...

auch Sh.'s eigene Charakteristika: die erhabene, reiche, ergreifende, scharfsinnige Erfindungskraft, eine Phantasie voller Anmut und Mutwillen, Mannigfaltigkeit, Witz und Humor, Melancholie, die sich auf Wissen und Gefühl gründet, Frohsinn, Geselligkeit und eine Leidenschaft Vergnügen zu spenden und zu empfangen. Alle diese Eigenschaften zusammengenommen befähigten den grossen Menschenkenner dem Ernst und der Heiterkeit des Lebens gleiche Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen.

Wo viel Licht ist, ist aber auch starker Schatten. Wir modernen, begeisterten Verehrer und Bewunderer des grössten Dramatikers sind fast erstaunt zu sehen, wie viel »Schatten« unser Kritiker bei seinem Landsmann trotz seiner Grösse findet. Freilich sind es oft nur solche Schattenabtönungen, die schon wieder nahe an das hellste Licht herangerückt sind: In einer gewissen, urwüchsigen Kraft seien ihm Chaucer und Dante, die er sonst weit hinter sich lässt, sogar überlegen ebenso wie in der erzählenden Dichtung Ariost und Chaucer, denn er hatte diese Dichtungsgattung zu sehr mit Reflexion überladen. Wo uns die Natur selbst zum Stillschweigen in Verwunderung auffordert, haben selbst die herrlichsten Worte keinen Platz. Sh.'s Überfülle liess ihn manchmal in Weitschweifigkeit verfallen; aber wer könnte überhaupt wünschen etwas zu missen, was das grosse Genie einmal aus sich heraus geschaffen, sei es auch einmal bei einer unpassenden Gelegenheit? Auch an dem Dramatiker Sh. übt Hunt Kritik, indem er findet, dass fast alle seine Stücke trotz ihrer Vortrefflichkeit in einigen Szenen einen gelegentlichen Mangel an Bühnentakt oder eine gewisse Nachlässigkeit gegenüber der Geschichte zeigen. Manches erscheint dem Kritiker auch direkt unnatürlich wie z. B. die Fabel von ‚As You Like It' und die Werbeszene in ‚Richard III'.

Sh. hatte keine College-Erziehung und machte auch keinen Anspruch auf die Gelehrsamkeit etwa eines Ben Jonson; aber er besass den Geist der Gelehrsamkeit, eine gelehrte Intuition, ja er ist manchmal nur zu gelehrt, zu überladen mit Gedanken und Reflexion. Er ist in der Tat der nachdenklichste unter den Schriftstellern, von denen ihm nur einer darin nahekommt und zwar ganz nahe, nämlich *Sterne*.

Der grosse Dramatiker hatte ebenso grosses, komisches wie tragisches Genie, doch war, wie Hazlitt richtig hervorgehoben habe,

sein Geist zu umfassend und erhaben für die Satire. An dieser Grundtatsache könne auch Dr. Johnson nichts ändern mit seiner Meinung, dass Sh. die Komödie besser schrieb als die Tragödie oder dass seine Tragödie Geschicklichkeit und seine Komödie Instinkt zu sein scheine. Lachen und Weinen sind uns in gleicher Weise angeboren und so verhält es sich auch mit der Fähigkeit Sh.'s beide hervorzurufen, weil es der Natur gefiel, aus ihm ein vollkommenes menschliches Wesen zu machen.

Die historischen Schauspiele beeinflussten Sh.'s Geist nach Hunts Ansicht sehr nachteilig, weil sie neben der rein poetischen Wirkung auch noch einen anderen Zweck verfolgten, nämlich den: seinen Zuhörern zugleich ein Stück vaterländische Geschichte zu bieten. Hunt hat deshalb ganz recht, wenn er sie im allgemeinen tief unter Charakterdramen wie Hamlet, Othello, Lear, Macbeth stellt. An Sh.'s Sonetten tadelt der Kritiker den unkünstlerischen Bau und räumt ein, dass sie nicht alle von gleicher Schönheit sind, aber viele von ihnen enthielten doch vortreffliche Poesie und die besten seien wahre Edelsteine.

In *Ben Jonson* findet Hunt Eleganz, Empfindungskraft, grosse Phantasie und eine Gelehrsamkeit, von der er solch ein Wesen machte, dass er verdächtig erschien sonst nichts zu besitzen. Auf der anderen Seite zeigte er ebenso viel kecke Anmassung, eifersüchtige Reizbarkeit und einen Dünkel, wie er selten einem Schriftsteller eigen war; auch ermangelte er des Gefühls. Hazlitt habe ihm kein komisches Genie zubilligen wollen, doch sei das ein irrtümliches Urteil; gerade seine ultrajoviale Persönlichkeit befähigte ihn mehr für die Komödie als für die Tragödie. Daher sind auch alle seine Tragödien geborgt und die Komödien sein Eigentum, wenn letztere auch nicht alle vom Publikum so günstig aufgenommen wurden wie z. B. der ‚Alchemist', nach Hunt das vortrefflichste Lustspiel der englischen Sprache. Jonsons Maskenspiele findet Hunt im allgemeinen dürftig. Als Hofdichter musste er zu viel Rücksicht nehmen auf den König; auch zeigt er darin zu viel derben Humor und plumpe und servile Schmeichelei. In *einer* Beziehung war Ben jedoch sehr geeignet zum Schreiben von Maskenspielen: durch die Üppigkeit und Vielseitigkeit seiner Phantasie. Aber die Alten waren Gift für seine natürliche Kraft. Trotz der Abscheulichkeit seiner Possen und trotz mancher anderer bereits berührter Fehler war er aber doch

originell in seiner Art, der Bewunderung wert. Seine berühmten ‚humours' waren verwöhnt, genial und herrisch wie er selbst und man hat gegen sie mit Recht eingewendet, dass seine Charaktere zu sehr im Einzelnen aufgehen und das Ding, das sie vorstellen sollten, mehr zu spielen scheinen als sie es wirklich sind. Ben hatte gewissermassen den hauptstädtischen Lehrstuhl für Witz und Gelehrsamkeit inne, wobei er sich als den Patron junger, aufstrebender Dichter fühlte, denen er erst das Siegel des Stammes Ben aufdrücken musste, bevor sie in die Öffentlichkeit traten. Im Preisen seiner Zeitgenossen war er viel freigebiger als Shakespeare und sein Lobgedicht auf den Meister selbst gereicht ihnen beiden zur Ehre.

Jonson war ein Dichter von hohem Rang, doch erreichte er nie das Höchste, ausser wenn er sich ungewöhnlich anstrengte und nur während der glücklichsten Zeit seines Erfolges. Er stellt das Materielle über das Geistige, das Sinnliche über das Gefühlsmässige, die Geselligkeit überwog bei ihm die Liebe und Eigenwille und Launen die Einbildungskraft. Er wünschte mehr die stärkste unmittelbare als die beste Wirkung, war in seiner Komödie derb und trivial und in der Tragödie musste das Gefühl vor der Gelehrsamkeit zurücktreten. Sein klarer und korrekter Stil war nicht entsprechend leidenschaftlich und in seiner erhabensten Stimmung zeigte er einen aufgeblasenen und unnötigen Pomp, Geschwollenheit statt Grösse. Aber wenn er wollte, konnte er auch ganz natürlich sein.

In *Beaumont und Fletcher*, zwei geborenen Dichtern, erkannte Hunt eine edle und zarte Einbildungskraft, Phantasie, Witz und ein Übermass an Umgänglichkeit und froher Laune, welch letztere Eigenschaften zugleich auch ihr Verderben waren, denn durch sie wurden sie in ein Stadtleben gezogen, dass ihnen nur selten die Musse liess ernst zu sein. Statt nur loyal zu sein, wurden sie servil unter dem Einfluss des Hofes Jakobs I. Ihre Poesie vom höchsten Rang und der lieblichsten Art sei infolgedessen leider vermischt mit Abgeschmacktem, Derbem und oft auch Empörendem. Sie verunstalten die Liebe dadurch, dass sie sie auf die sinnliche Leidenschaft beschränken, und selbst diese statten sie noch mit hässlichen Gemeinheiten aus, denn ihre keuschesten Menschen sprechen eine Sprache, die die Kenntnis des grössten Lasters verrät. Auf der anderen Seite aber besassen sie eine so reine poetische Ader und Empfind-

samkeit, die sie zum Höchsten befähigten, und eine Musik des Verses, welche sie als die besten englischen Lyriker erscheinen und sie sogar Shakespeare übertreffen liess. Ben Jonson waren sie, wie fraglos in Zartheit und Anmut ihrer Lieder auch im Drama überlegen. Ihre heiteren Karikaturen waren glücklicher und gefälliger als die grimmige Wucht Volpones. Trotzdem müssen wir bedauern, dass sie nicht mehr Gedichte und weniger Tragödien geschrieben haben. Wenn sie ein jeder für sich schrieben, zeigten sie sich in der Regel von ihrer besten Seite. Man vergleiche nur Beaumonts vortreffliches und vollkommenes Gedicht über die Melancholie, oder Fletchers Verse über ‚An Honest Man's Fortune' und seine, Faithful Shepherdess', das beste Schäferdrama in englischer Sprache. Soweit erkennbar hatte Beaumont die grösste Wucht des Stiles und Gefühls und hielt eine gewisse Maniriertheit und ein gewisses Übermass in Fletchers Verskunst zurück. Aber bei all ihrer Ausschweifung haben sie sich doch ein zartes Gefühl der Reue und eine anbetende Liebe zur Natur bewahrt.

Milton war auch für Hunt ein sehr grosser Dichter, der seiner Ansicht nach nur hinter Dante und Shakespeare zurückstand; aber auch sie erreichte er in Einzelheiten. — Sein Witz sei allerdings traurig und seine seltenen Scherze arm und schrecklich, auch ermangele er des Humors vollständig und vieler Elemente des Erhabenen, das von Shakespeare zu seiner Vollendung gebracht worden war. Gerade sein düsterer, religiöser Glaube habe ihn gehindert den echten Humor zu entfalten. Er hatte nicht die Treue in den Dingen wie Homer und Dante, da er sie mit seiner Gelehrsamkeit überlud. Seine Charaktere sind nur Träger seines eigenen Wesens im Gegensatz zu Shakespeare, der die Seinen ganz unpersönlich schuf.

‚Paradise Lost' ist eine Studie der Einbildungskraft, von sorgfältigem, musikalischem Bau, worin er es fast zu vollkommener metrischer Harmonie gebracht hat Aber er arbeitet die Frömigkeit, die er uns einflösen will, nicht heraus und diejenige, welche er zeigt, ist nicht vom höchsten Rang. ‚Comus' war das Erzeugnis von Miltons jugendlichen Empfindungen und trotzdem es nur ein Hin-und-her-reden über allgemeine Gegenstände ist, hat es eine schöne Sprache und reiche Verzierung. Seine Verskunst ist fast zu anhaltend vollkommen in ihrer Mannigfaltigkeit in Pause und Akzent, wir haben manchmal zu sehr das Empfinden bewusster Kunst. Die

Gedichte ‚Allegro' und ‚Penseroso' betrachtet Hunt als die glücklichsten seiner Erzeugnisse, sie seien ganz Poesie.

Dryden war der grösste Meister des modernen Versbaus in der Erzählung, wenn ihm auch das Gefühl fehlte und sein Stil in mancher Hinsicht künstlich war. Sein gereimter heroischer Vers sei immer noch der feinste in der Sprache, wenngleich er manchmal zu viel auf dem Reim herumreite, der seine Begabung hinderte ihre Vorzüge voll zu entfallten. Wenn er Gefühl gehabt hätte, würde er ein ebenso grosser natürlicher Dichter geworden sein wie er ein gekünstelter war. Aber er hatte Kraft, Ausdruck, Gelehrsamkeit, Genialität, bewundernswerten, gesunden Menschenverstand und musikalische Begeisterung. Seine Fehler waren solche des Temperaments und einer bequemen Veranlagung. Sein Witz ist weniger zierlich als männlich, nicht so rasch in Bewegung zu setzen wie beredt, wenn einmal angeregt; er bereitet weniger Vergnügen als er Bewunderung für die Meisterschaft des Dichters erregt. ‚Don Sebastian' hielt Hunt für Drydens bestes dramatisches Erzeugnis wegen einer oder zweier Szenen von unverfälschter Natur, dagegen sind die meisten seiner Tragödien nichts wert, wie denn überhaupt sein Talent kein dramatisches war. ‚Don Sebastian' stellt den Triumph der Natur über den Verstand dar, ist aber in seinem komischen Teil unfein wie die meisten seiner Komödien mit ihrer derben Zoten- und Possenreisserei.

Unter den *Restoration Dramatists* war nach Hunts Meinung *Wycherley* der nachdenklichste und ausdrucksvollste in der Einfachheit des Stiles und der am wenigsten originelle in Beziehung auf Fabel und Charaktere. Seine Charakteristika sind Klarheit und Kraft und sein Stil ist rein und ungekünstelt. Er hatte Witz, wann er wollte, doch war er oft zu künstlich in Gedanken und Antithesen. Seine besten Szenen sind diejenigen mit Frage- und Antwortspielen, verbunden mit gegenseitiger Blossstellung und mit dem Kontrast zwischen natürlicher und erworbener Schlauheit.

In Fabel und Sprache ist *Congreve* der witzigste, gelehrteste und verfeinertste und in seinen Charakteren der prickelndste, aber auch am wenigsten natürliche. Seine Dramen zeigen eine offenbare Herzlosigkeit, sind aber trotzdem vortrefflich in ihrer Art. Der Witz, der immer natürlich ist, sprudelt nur zu reichlich für sein Publikum.

Dagegen bietet seine ernste Dichtung eine Wiederholung von extremen Ungereimtheiten und Gemeinplätzen.

Vanbrugh übertreibt am wenigsten in seinen Dramen. Er besass ein gesundes Unterscheidungsvermögen zwischen echter und unwahrer Tugend, das ihm eine gründliche Abneigung gegen die Heuchelei einflösste. »Gefühl« im sentimentalen Sinne glaubt er allerdings für die Satire und Fröhlichkeit der Komödie entbehren zu können. Er ist natürlich und aufrichtig im Stil, leicht in der Erfindung und wahr und mannigfaltig im Charakter.

Farquhar ist der munterste Geist der Gruppe. Er ist mehr darauf bedacht zu unterhalten als zu geisseln und vermeidet mit feinem Instinkt die empörenden Ausschweifungen der anderen. Er zeigt die angenehmste Mannigfaltigkeit im Charakter und die glücklichste Erfindung in Fabel und Situation und ist der echteste dramatische Geist, von der dauerhaftesten Volkstümlichkeit.

In *Swift* sieht auch Hunt den führenden Geist seines Zeitalters und den witzigsten Mann, der je gelebt; niemand übertraf ihn in Witz und Humor. Zwar besass er weder das Zartgefühl Addisons noch die Gutmütigkeit Steeles und Fieldings noch das Pathos und die Tiefe Sternes, aber *sein* Witz war vollkommen als solcher und seine Kenntnis der Charaktere unbegrenzt.

Pope war ein echter Dichter, ein Mann von Geist und ein Satiriker von vortrefflichem gesunden Menschenverstande. Er besass mehr Empfindsamkeit, Gedanken und Phantasie als für die Zwecke seiner Schule notwendig war. Er hatte mehr Feinheit und Phantasie wie Dryden und erhob sich manchmal, wenn auch nicht sehr hoch über die Erde, wohin ihm dieser nicht hätte folgen können. Das Schwierige an Pope ist sein Witz und seine Gedrängtheit. Der Stil seiner Prosa ist leider zu oft geziert und in der Verskunst hat er blosse Glätte mit Harmonie verwechselt: seine Muse wollte nicht durch Mannigfaltigkeit und Energie fesseln, sie liebte Schönheiten einer anderen Art und so lernte Pope sich weise beschränken. Einmal zeigte er allerdings das musikalische Gefühl, das er in seinen späteren Jahren verloren hatte: in seiner ‚Ode on Solitude'.

Steele wird von Hunt gepriesen als der grösste Meister der Einzelporträts und seine ‚Conscious Lovers' als die beste sentimentale Komödie in der Sprache. Bewundernswert als Essayist und gelegentlich so humorvoll wie irgend einer der Dramatiker, wurde er in

seinen Stücken behindert durch seinen moralischen Ehrgeiz, der ihn die Dinge nicht zeigen liess wie sie sind, sondern wie sie sein sollten. Steele erfand alle führenden Charaktere im Spectator, Tatler und Guardian, wenn auch Addison sie noch feiner ausarbeitete und ihn in Witz und Stil übertraf.

Addison war in Hunts Augen der grösste Mann, der je für Zeitschriften geschrieben habe. Sein »Musterdrama« Cato zeige allerdings das Gegenteil von Einbildungskraft durch seinen vollkommenen Mangel an Ideen, seine Gemeinplätze und konventionellen Metaphern. Aber als Prosaiker sei er einfach, würdig und energisch zugleich im Stil und dadurch allen zeitgenössischen Essayisten überlegen. Nur fehlt auch ihm das Kraftvolle und seine gelegentliche Schwäche kommt sehr wahrscheinlich von einer gewissen Geziertheit, denn gerade der Wunsch, ungekünstelt zu sein, führte ihn zur Künstelei.

In seinen Urteilen über die grossen englischen Novellisten des 18. J. hat sich Hunt gewöhnlich kurz gefasst. Über *Richardson* sagt er tadelnd, dass er sich seine Begriffe vom Leben nach alten Büchern formte und dass seine sitzende Lebensweise, das ewige Schreiben und vielleicht sein Wohlbehagen an den Freuden der Tafel sein Temperament verdorben hätten.

Fiedling schuf einen kostbaren Charakter in dem Mayor Bath seiner Novelle ‚Amelia' und einen vollkommen naturgetreuen in seinem ‚Parson Adams'.

Smollett erklärt Hunt für einen schlechten Dichter, doch sei sein Stil zuweilen energisch und gedrängt, insoweit er in stilistischer Hinsicht überhaupt an der poetischen Fähigkeit teil hatte. Er ist ein meisterhafter Beobachter und kann der »Meister der Karikatur« genannt werden. Seine Helden sind wahrscheinlich Karikaturen von ihm selbst und immer im wesentlichen wahr.

Sterne kommt in der »Nachdenklichkeit« Shakespeare sehr nahe in seinem ‚Tristram Shandy', in dem jedes Wort seine Bedeutung habe. Selbst Shakespeare schuf nie einen Charakter wie Onkel Toby und war kein so vollkommener Meister der Bonhomie. Sterne ist der Rabelais Englands in einer reiferen Periode. Leider konnte er die Roheit des französischen Autors nicht ganz vermeiden, auch hat er hier und da übertrieben, aber sein Prinzip ist: das Böse zum Guten zu wenden und sein Tristram Shandy ist die

glücklichste Verbindung von Witz und Humor der leichtfertigsten Art mit der tiefsten Weisheit.

Goldsmith gehört zu den Lieblingen unseres Kritikers. Hunt findet, dass er in Mannigfaltigkeit des Geistes mit Ausnahme Voltaires allen seinen Zeitgenossen überlegen war. Mit einer glücklichen Mischung von Ernst und Scherz näherte er sich der Weisheit und deshalb hörte man gern auf das, was er zu sagen hatte, denn er besass Eleganz, Gründlichkeit und eine sehr natürliche Ausdrucksweise. Er war in der Tat weit genauer als Addisson und wenn er auch kein so tiefer Denker war wie Johnson, so war er doch ein grösserer Humorist und Dichter als dieser. Er ist ein ergötzlicher Schriftsteller voller Liebenswürdigkeit und Bonhomie. Seine ursprünglichsten Erzeugnisse sind seine kleineren Gedichte und Komödien, wiewohl letztere nichts »Poetisches« an sich haben, weil er darin auf jede künstliche Ausschmückung verzichtete wegen seiner Abneigung gegen die sentimentale Komödie. Der allgemeine Charakter seiner kleineren Gedichte ist Zartheit und Lebhaftigkeit. Im allgemeinen ist er ursprünglich, ahmt aber gelegentlich die besten Dichter nach; was er jedoch borgt, wird in seinen Händen nie herabgewürdigt. Obwohl er in der Hauptsache Prosa schrieb, wird seine Poesie allgemeiner bewundert wegen ihrer glücklichen Anpassung an das allgemeine Verständnis, wenn sie auch nicht ersten Ranges ist. Seine Prosa ist ungekünstelt und elegant. Er war ein Freund von Einzelaufsätzen, da er nicht die Geduld zu längeren und verzwickten Erörterungen hatte. Auf dem Gebiete der Novellenliteratur hat er die einfache, häusliche Novelle eingeführt und als Biograph wäre er mehr geschätzt worden wie Dr. Johnson, wenn er mehrere solcher eleganten, lebhaften und genauen Lebensbeschreibungen wie die Parnells und Bolingbrokes geschrieben hätte.

Auch über die kleinen Dichter des 18. J. hat Leigh Hunt manches Treffende gesagt, so von *Thomson*, dass er ein grösserer Dichter sei als der Stil seiner ‚Seasons' vermuten lasse. *Gays* komisch-heroischen Stil findet er anmutig, genau und glanzvoll und seine ‚Beggar's Opera' rühmt er als eines der feinsten Erzeugnisse in der Sprache. Sehr glücklich habe er die guten Eigenschaften und interessanten Gefühle aus den niedrigsten Situationen herausgeholt und mit ebenso scharfem Blick die Masken durchschaut, womit die höheren Gesellschaftsschichten ihre Laster zu verdecken

suchen. Über *Shenstone* bemerkt er etwas überschwenglich, dass er in seiner ‚Schoolmistress' vielleicht das feinste Beispiel feiner Porträtkunst in der englischen Sprache gegeben habe. Seine gedankenvolle Menschenfreundlichkeit hat ihn befähigt uns eine Dichtung zu schenken voll funkelnder Anmut und balsamischen Duftes in Verbindung mit Mutwillen, Humor und gefälligen Beschreibungen.

Von den Dramatikern derselben Periode erwähnt er lobend *Colman d. Ä.*, der einen Vergleich mit seinem Lieblingsdichter Terenz verdiene, wenn er auch nicht dessen Reichtum an Sentenzen besitze; seine Sprache sei aber doch rein und wohlgefeilt. Er war elegant und gelehrt, aber kein grosser Dichter, weil er keine Wahrheit in seinem Gefühl hatte; in der Farce aber war er bewundernswert. — In *Sheridan* feiert auch Hunt den besten Dramatiker seit Congreve und einen der witzigsten Köpfer aller Zeiten. Seine ‚Rivals' böten vielleicht das einzige Beispiel zügellosen Humors, der die Natur nicht verletze, und die Ofenschirmszene in der ‚School for Scandal' bewirke den vollkommensten und vortrefflichst vorbereiteten Effekt im ganzen Kreis der Komödie. Seine Satire sei immer beissend und funkelnd, aber nicht gutmütig. »Er könne ein Shakespeare ohne Herz« genannt werden. — Volltönig lässt Hunt das Lob des *Robert Burns* erklingen. Er sei die Schäferdichtung selbst in der Gestalt eines wirklichen, prächtigen Bauern gewesen. Er hatte Pathos, Erhabenheit, eine brennende Energie, Fröhlichkeit, Weichheit, Mitgefühl, Männlichkeit in allem und ein Sehnen nach dem allgemein Guten. Wenn seine Gedichte gemeinsam mit denen anderer herausgegeben werden, ist *ein* Lied von ihm halb so viel wert wie alle übrigen der ganzen Sammlung. Zusammen mit Allan Ramsay habe er Schottland für immer stolz gemacht auf sein Heidekraut, seine Berge und schönen Flüsse.

Welche Vielseitigkeit einfühlender und verständnisvoller Kritik in einem Manne, der selbst in der Poesie nur wenig Dauerhaftes zu leisten vermochte! Es ist wahrlich kein kleines Feld, das er durchpflügt hat. Seien wir ihm dankbar dafür, dass er uns manche neue Erkenntnis gelehrt, die er sich selbst erst mühsam erringen musste in harter und aufreibender täglicher Arbeit.

Finis.

Nachwort.

Die vorliegende Arbeit ist Fragment.

Ursprünglich war beabsichtigt Leigh Hunts gesamte kritische Tätigkeit, also auch die über fremde Literaturen, zu behandeln. Da indessen der Stoff für eine Dissertation zu umfangreich ist, musste sich der Verfasser zunächst auf die englische Literatur beschränken. Er beabsichtigt jedoch die Arbeit in Besug auf die französische und besonders die italienische Literatur fortzusetzen, da er die Hauptmasse des Materials bereits zusammen hat. Erst dann wird sich ein abschliessendes Bild von dem Umfang der kritischen Tätigkeit Leigh Hunts gewinnen lassen.

Lebenslauf.

Am 21. Januar 1891 wurde ich, Otto Moebus, protest. Konfession, hessischer Staatsangehörigkeit, in Siefersheim, Kreis Alzey (Rheinhessen) geboren, besuchte 4 Jahre die Volksschule meines Heimatsortes, darauf 4 Jahre die höhere Bürgerschule des benachbarten Wöllstein und 4 Jahre das Realgymnasium zu Mainz, welches ich Ostern 1909 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Im Sommer 1909 bezog ich dann die Universität München, wo ich Englisch, Französisch und Geschichte studierte; im Winter 1909/10 setzte ich in Berlin meine Studien in diesen Fächern fort und begann gleichzeitig auch das Studium der deutschen Sprache. In Strassburg, wohin ich im Sommer 1910 übersiedelte, gab ich dann das Studium der Geschichte auf, weil ich in diesem Fache die Lehrbefähigung für die Oberstufe nicht erlangen kann.

All meinen verehrten Lehrern sage ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank, ganz besonders Herrn Prof. Dr. Koeppel, dem ich die Anregung zu der vorliegenden Arbeit verdanke und der mich auch in jeder Beziehung tatkräftig unterstützt und gefördert hat.

Das Material zu dieser Arbeit sammelte ich im Sommer 1913 während eines Urlaubsaufenthalts in England und zwar zum allergrössten Teil im British Museum, in einigen wenigen Fällen auch in der Bodleiana zu Oxford und der Universitätsbibliothek zu Cambridge.